ISSN: 1413-0378

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA LITERATURA

ANO VI • Nº 7 • 2002

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

Em 1993, na "Apresentação" do primeiro número da Terceira Margem, *Eduardo de Faria Coutinho pôs em destaque a originalidade das investidas de composição editorial por meio das quais a Revista – que, finalmente, trazia a público uma mostra da diversidade de resultados procedentes do fluxo de pesquisas desenvolvidas pelos Programas de Pós-Graduação em Letras da UFRJ – configurava o propósito de empreender verdadeiro diálogo com outros centros acadêmicos e intelectuais do Brasil e do exterior.*

A partir de 2002, ao assumir o compromisso de reativar a periodicidade da Terceira Margem, *mostrando-se atento a fazê-la dar continuidade a interlocuções com demais centros acadêmicos e intelectuais, o Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura pretende direcionar, semestralmente, a divulgação de artigos inéditos que se disponham a mover indagações de leitura suscitadas pelas áreas de Teoria Literária, Literatura Comparada, Poética e Semiologia. Assim sendo, este número reúne textos produzidos por pesquisadores que – ao discorrerem sobre o tema "Espaço e Escrita" – divisam modalidades críticas dirigidas por diferentes opções metodológicas, em perfeita parceria com as linhas de pesquisa do Programa: Imaginários Culturais e Literatura; Construção Crítica da Modernidade; Leitura, Texto e Transdisciplinaridade; Poéticas das Linguagens; Estudos Culturais e Pós-Coloniais.*

Cabe mencionar o agradecimento à Diretoria da Faculdade de Letras/UFRJ, em especial à Professora Sonia Zyngier, por ter colaborado com o financiamento da presente publicação, que se conclui com uma página in memoriam *de Carlos Fernando Santiago Rodrigues Marques, Professor do Departamento de Letras Anglo-Germânicas.*

Luiz Edmundo Bouças Coutinho

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura

André Bueno
UFRJ – CNPq

Formas da crise: relatos da condição humana no capitalismo avançado

José Saramago publica sua *trilogia involuntária*[1] no final do século XX. Lembremos as datas: *Ensaio sobre a cegueira* (1995), *Todos os nomes* (1997), *A Caverna* (2000). Ao leitor interessado, não escapa a mudança de rumo do autor. Na *Trilogia*, não se trata mais de fazer uma revisão crítica da História portuguesa, ou de localizar as narrativas em contextos regionais e nacionais, precisos e bem definidos, situando a leitura no tempo e no espaço. Não escapa, além disso, o salto de qualidade dessa *Trilogia*, que dá um passo adiante na carreira criativa do autor, contrariando o senso comum, que associa a velhice ao descanso, ao declínio e à decadência, marcando uma seqüência de perdas e limites. Não é o caso de Saramago, que não se repete, muda de rumo, melhora e avança já entrado na velhice.

A forma desses relatos merece análise, que os relacione com a época em que vivemos, a virada de um para outro século, em meio a uma crise de proporções mundiais. Que recebe vários nomes e rótulos, a depender da posição e do gosto de quem escreve, mas que nas páginas seguintes será tratada como *crise global do capitalismo avançado*. Com isso, pretende-se relacionar, de maneira refletida e mediada, sem inflexão redutora ou determinista, a forma literária dos relatos da *Trilogia* de Saramago e *a forma da crise global do capitalismo avançado*. Pelo ângulo da tradição crítica, trata-se de pensar a experiência da condição humana no final do breve e extremo século XX, em termos de uma espécie de cegueira central do capitalismo, que se traduz numa contradição que parece insolúvel: um máximo de meios materiais, técnicos e culturais ao lado de um máximo de miséria e exclusão social.

Essa cegueira central, que resulta num *uso irracional da razão*, é assunto recorrente em Saramago. De maneira direta, em várias entrevistas. De maneira mediada e refletida, na forma de seus relatos. Nesse contexto de exclusão e

miséria em escala global, o autor da *Trilogia* situa-se entre aqueles que criticam a incapacidade do sistema capitalista para, considerando-se que as circunstâncias formam o homem, formar de maneira humana as circunstâncias, para lembrar aqui Marx. Mais que civilizar, o avanço irrefreado e irracional do capitalismo promove muita barbárie, violência cega e desrespeito aos direitos humanos mais fundamentais. Se essas são as críticas do cidadão José Saramago ao mundo em que vive, vai um bom caminho entre essas posições públicas e a elaboração formal de seus relatos, distância que não se deve em momento nenhum desconsiderar.

Desde logo, é interessante notar que os relatos da *Trilogia* são de um ceticismo acentuado, embora matizado por vários momentos em que os personagens se humanizam em meio à desumanidade que os envolve e pressiona. Nos três relatos, o narrador explora a via negativa, deixando em aberto os finais: no Ensaio, os que cegaram voltam a ver a cidade, mas continuam cegos; em *Todos os nomes*, o Sr. José vive um bela história de amor impossível, buscando uma mulher desconhecida que, sabemos depois, já se suicidara, e encontrando delas apenas os traços que uma vida comum e anônima deixa, por certo em contraste com a abstração burocrática dos nomes, dos vivos e dos mortos, apenas catalogados e colecionados; em *A caverna*, os personagens, pressionados pela expansão urbana e comercial do capitalismo, não querem viver no Centro de Compras, não podem voltar a viver no campo, e partem rumo a um futuro que é uma incógnita. Muda o mundo do trabalho, mudam as tecnologias, aumenta o estranhamento que envolve o trabalho humano e as representações sociais.

Com isso, os relatos da *Trilogia* permanecem no meio da crise, sem indicar qualquer saída, sugerindo um ceticismo aplicado à própria condição humana como uma mistura de medo, ruindade e indiferença. O que não a recomenda, na curta e na longa duração histórica. Posição do narrador que, em certa medida, contrasta com a do cidadão José Saramago, sempre empenhado nas causas que apontem para uma paz fundada na justiça social, mesmo sabendo que tornou-se muito difícil imaginar uma outra maneira de viver em sociedade: predominam amplamente a sociedade do espetáculo, a vida na caverna pós-moderna, as variações em torno da cegueira, a barbárie apontando os frágeis limites da civilização do dinheiro e da mercadoria, agravados pela intolerância religiosa, étnica e cultural. Mas, notada uma certa diferença entre o narrador e o cidadão, pode-se argumentar que esse desencanto é um resultado da crise, de uma longa série de derrotas, fazendo da tradição revolucionária, aos olhos do próprio Saramago, um campo cheio de escombros e ruínas, com tudo a ser refeito e reiventado, sem esquecer nada, sobretudo os erros. No rescaldo, predomina a posição irônica, cética e desencantada, que parte da crise do presente, mesmo quando sugere uma crítica geral à condição humana.

O que se pode indicar, como contraste importante, é que os relatos da *Trilogia* involuntária de Saramago vão na contracorrente do pensamento que tende a preponderar nos debates acadêmicos que tratam de cultura e literatura. Ao invés de alguma *morte do autor*, defende uma decidida presença do narrador no material narrado, no movimento da narrativa, nos conflitos que envolvem os personagens. Longe de uma técnica construtiva que dê forma apenas a fragmentos, soltos e isolados, à deriva, fazendo pastiches mais ou menos inócuos da tradição, clássica ou moderna, a forma dos relatos da *Trilogia* tem intenção crítica e aponta para as questões de fundo da condição humana, na curta e na longa duração. E busca sua força na difícil experiência de personagens postos em situações críticas.

Nem se espere, é certo, que a *Trilogia* participe da literatura apenas como jogo de significantes, ou, menos ainda, que os relatos mergulhem, à vontade e sem crítica, nos simulacros de massa da sociedade do espetáculo, sem nenhum desconforto ou mal-estar diante do mundo da mercadoria e das imagens da mercadoria, já que a forma dos relatos da *Trilogia* de Saramago trata de um profundo mal-estar diante da cegueira, do irracionalismo que nos é contemporâneo. Mas, cabe clarear, não como manifestação ressentida e regressiva, vazada em linguagem rombuda, próxima do esteriótipo e do desabafo emocional. Argumento que a *Trilogia* dá forma estética à crise contemporânea do capitalismo avançado através de um estilo muito elaborado, fluente, pouco pontuado, livre dos entraves e convenções gráficas, como forma que aspira à música, ao romance como lugar de confluência das muitas vozes e discursos sociais, com uma estrutura barroca, circular, simétrica.

Digamos assim: *variações em torno da cegueira contemporânea, com um narrador irônico e distanciado, às vezes compassivo, mais para o cético e o desencantado, num estilo que aspira à música, aos movimentos musicais*. Que não é descabida a aproximação do estilo de Saramago com a forma da música, o Autor mesmo se encarrega de enfatizar. Como referência no curto prazo, veja-se esse exemplo, rico em sugestões:

> "*Regresso a um tema recorrente. Todas as características da minha técnica narrativa atual (eu preferiria dizer: do meu estilo), provém de um princípio básico segundo o qual todo o dito se destina a ser ouvido. Quero com isso significar que é como narrador oral que me vejo quando escrevo e que as palavras são por mim escritas tanto para serem lidas como para serem ouvidas. Ora, o narrador oral não usa pontuação, fala como se estivesse a compor música e usa os mesmos elementos que o músico: sons e pausas, altos e baixos, uns, breves ou longas, outras. Certas tendências, que reconheço e confirmo (estruturas barrocas, oratória circular, simetria de elementos), suponho que me vêm de uma certa idéia de um discurso oral tomado como música. Pergunto-me mesmo se não haverá mais do que uma simples coincidência entre o caráter inorganizado e fragmentário do discurso falado de hoje e as expressões "mínimas" de certa música contemporânea.*" [2]

Como posição geral, Saramago busca um estilo que tem uma intenção mais abrangente: não apenas estilizar o discurso oral como elaborados movimentos musicais, mas num certo sentido *homerizar* o romance, fazendo dele um lugar para onde possam convergir os mais diversos discursos e conhecimentos, fazendo a ponte entre a mais antiga tradição do *canto narrativo*, poético, e um *novo romance*, como uma espécie de *vertigem suprema*, musical e poética, fluente e dialógica, com uma estrutura muito maleável e aberta.[3] Por extensão, o passo adiante no estilo narrativo de Saramago tem uma relação com a crise contemporânea que não é da ordem das superfícies e aparências, dos esteriótipos e lugares comuns, mas da distância medida e refletida, que considera a estranheza da vida cotidiana e a elabora com muito cuidado, pelo ângulo da opacidade, não do que se apresenta já naturalizado. Por certo, não como lugares comuns que a época cria para si mesma, mais ou menos confortáveis, mas como mal-estar acentuado, que tem a ver com máscaras cegas, espelhos vazios, trocas abstratas como a cor invisível do cotidiano, televisões o tempo todo ligadas sem que nada se veja, e tudo se repita, como um pesadelo refrigerado, uma mesma coisa- atroz, excessiva, desnecessária, inútil.

Não por acaso, seguidas vezes os críticos analisam os relatos de Saramago como *parábolas da condição humana*, com intenção *alegórica*. É assim, mas cabe indicar que tudo está posto na esfera laica e imanente, sem apontar para qualquer ascese, transcendência ou metafísica, que se encarregasse de oferecer soluções imaginárias para uma crise bem concreta. Na *Trilogia*, Saramago acentua seu estilo, sua técnica narrativa bastante original, que não vieram do nada. Pode-se rastrear esse estilo em certos traços de seu período formativo, na virada que foi a publicação de *Levantado do chão*, ainda posto na esfera do neo-realismo em Portugal, e que ganha corpo no *Memorial do Convento*, no *Ano da morte de Ricardo Reis*, na *História do cerco de Lisboa* e no *Evangelho segundo Jesus Cristo*, para lembrar os livros mais marcantes, em que se combinam elementos da História das mentalidades, da pequena história do cotidiano, com uma imaginação que cria variações fantásticas em torno do realismo. O passo adiante da *Trilogia* tem a ver, como Saramago repete em suas entrevistas, com o desejo de ir além das figuras, do exterior das situações, para encarar a própria pedra, e seu interior, indo mais fundo no relato crítico da condição humana. Com um certo espírito herdado de Voltaire, de alguém que desacreditou da humanidade e continuou a viver. Em contraste com o herdeiro de Garrett, que não se esquece como a miséria de muitos é necessária para a riqueza de poucos.

Ao mudar o ângulo das narrativas, a *Trilogia* leva a pensar um *deslocamento*, uma mudança de lugar que tem relevo para se entender a forma da crise

contemporânea: ao invés do espaço nacional e regional português, situado em momentos históricos definidos, os relatos da *Trilogia* estão postos num l*ugar que não é diretamente nacional ou regional*. O que não significa, diga-se logo, que Saramago deixe de ser um escritor português vivendo nas ilhas vulcânicas de Lanzarote, escrevendo em sua língua materna, como autor que refere Camões, Vieira, Eça, Garrett, Pessoa, etc. Mas parece indicar que, diante da compressão e aceleração do tempo e do espaço que caracterizam a etapa avançada do capitalismo, há um certo mal-estar que não obedece às fronteiras nacionais ou aos restritos espaços regionais. Espaços, note-se, que ficam enfraquecidos com o avanço global do capitalismo, mas que não desaparecem, sempre a nos lembrar que as informações virtuais e os capitais voláteis viajam em velocidade espantosa, mas a maioria dos que trabalham, em todos os cantos do mundo, não viajam, vivendo bem fixados, num país e numa região, sofrendo os efeitos da crise.

Não são nítidas as referências que definem o espaço e o tempo onde se dão as narrativas. Há rarefação das referências históricas e os personagens, muitas vezes, são *anônimos e impessoais*, até que uma brusca alteração do cotidiano os ponha em movimento. Cotidiano, acrescente-se, cuja forma é sempre a de uma *estranheza* profunda, da qual a narrativa toma distância. Por fim, os personagens são os mais comuns e cotidianos, sem grandeza épica ou heróica, e a narrativa tem um andamento que acompanha a mesma vida comum e cotidiana, dando relevo e dimensão ao material que seria impensável, digamos, numa narrativa realista clássica, em que os de baixo, os comuns, não têm lugar, conforme nos ensina Eric Auerbach em sua *Mimesis*. Adiante-se que essa rarefação das referências históricas e das situações mais explícitas e marcadas, longe de enfraquecer a força da narrativa, resulta numa crítica mais acentuada, menos pontual, deixando bastante espaço para a imaginação do leitor diante do mal-estar que resulta da crise contemporânea. É o caso de um aparente paradoxo, parecido com aquele apontado por Antonio Candido nas *Quatro esperas*, em que analisa Cavafis, Kafka, Buzatti e Gracq: a forma literária toma distância, não se relaciona diretamente a um mundo preciso e identificado, a uma dada realidade, mas resulta numa percepção aguda da mesma realidade da qual tomara distância.[4]

A linha de análise deste ensaio, assim, apoia-se bastante nos seguintes pontos: 1. Os relatos resultam de um *deslocamento*, espacial e temporal, situando-se num lugar que não é, diretamente, nacional ou regional, embora com uma forma que vai além da conhecida oposição entre estreiteza localista e cosmopolitismo vazio. Trata-se, argumento, muito mais de uma nova forma de combinar *fidelidades e registros locais com uma mobilidade mundial acentuada*[5]; 2. Os relatos trabalham com uma *rarefação das referências históricas e sociais*, que poderiam

facilitar uma percepção mais realista dos contextos, o que não significa que não haja uma grande número de sinais a indicar as cidades de nossa época como espaço das narrativas; 3. Os relatos partem de uma brusca *alteração da vida comum e cotidiana*, com seus hábitos, rotinas e repetições, naturalizados, enfatizando a estranheza dessa mesma vida cotidiana; 4. Os personagens são comuns e a narrativa se constrói pelo ângulo da mesma vida, comum e cotidiana, sem que entrem em cena personagens "nobres", "aristocráticos" ou "superiores", num movimento que parte sempre das ações particulares, das experiências pontuais dos personagens, como que absorvidos pelas mudanças, fazendo com que esses particulares sensíveis denunciem a violência do todo, opaca e ausente, nunca abordada diretamente. É como se os *particulares sensíveis*, difíceis e contraditórios, fizessem figura de contraste com a impessoalidade abstrata, mecânica e apenas instrumental, do mundo regido pelas trocas e pelas quantidades. Ou seja, a narrativa como variações em torno da cegueira, da opacidade sem nome, da violência que pode se abater sobre as vidas dos personagens, mudando seu destino.

Três espaços simbolizam o poder que rege a vida cotidiana na *Trilogia: no Ensaio*, o campo de Confinamento, onde são postos os cegos urbanos, para serem submetidos à degradação e a uma espécie de retorno à barbárie, à horda primitiva, à violência sem controle; em *Todos os nomes*, a Conservatória Geral do Registro Civil, como exemplo marcante da organização burocrática e funcional do espaço, catalogando todos os nomes, dos vivos e dos mortos, de uma maneira que certamente faz lembrar Kafka, mas também Borges, pela analogia desse catálogo de todos os nomes com um labirinto, no qual o mais que comum Sr. José ousa penetrar; em *A caverna*, o imenso Centro de Compras, templo do consumo e espaço maior de todos os simulacros, do presente vazio e sem memória, que vai absorvendo tudo, não apenas seu entorno, mas também o campo e a vida dos que ainda trabalham com as mãos, fazendo objetos de barro em uma olaria. Neste caso, temos o momento crítico da passagem do campo para a cidade, a destruição de um modo de vida, de uma tradição, de uma forma de longa duração, incapaz de resistir à força expansiva do capitalismo . Ao mito antropogenético do barro como origem da criação, contrapõe-se o simulacro de plástico, como artifício que resulta da indústria e da tecnologia modernas.

Nas três narrativas, as referências às cidades contemporâneas vão junto com uma reflexão mais distanciada da própria condição humana, na longa duração. Daí as muitas referências clássicas como, por exemplo, à Bíblia – a imagem dos cegos guiando outros cegos –; à cidade infernal – lembrando Bosch, mas também Dante –; aos cães marcantes da história da literatura, como o Argos da Odisséia,

na forma dos bem comuns Achado e Cão das Lágrimas; ao Labirinto, ao Fio de Ariadne, ao Caos e à Ordem; chegando ao mito platônico da Caverna, atualizado para nossa época e sua peculiar forma de cegueira. Daí que se combinem referências clássicas e modernas, num estilo que é tributário de uma tradição narrativa já madura e formada, mas elaborado num contexto histórico bem diverso daquele que deu forma ao romance no século XIX, que acompanhou sua expansão pelo mundo, adaptando-se aos países e regiões, e que passou pelos impulsos de ruptura das vanguardas históricas, tendo como referência o desejo de mudar o mundo, pela via da revolução, ou de mudar a vida, pelo caminho da revolta romântica radical contra o capitalismo.

Argumento, portanto, que o estilo da *Trilogia* é maduro, seleciona com precisão suas linhas de força na tradição clássica e moderna, na curta e na longa duração, construindo um narrativa que é típica da tradição moderna: *arte que se constrói como crítica e comentário da própria arte e do fazer estético, variando suas relações com a linguagem e com a realidade exterior*. A ser correta essa linha de análise, a *Trilogia*, com seu estilo fluente que aspira à forma da música, escapa de uma falso problema, que cria a seguinte oposição: de um lado, o "partido do atraso", fazendo uma literatura ingênua, passando a ilusão de realidade, de mimese da realidade histórica, com ausência de inquietação formal, acompanhada de redundância ideológica e de ilusão da linguagem como transparência; de outro, o "partido avançado" , que seria responsável pela produção do novo, pela ruptura, pela literatura anti-mimética, com forte consciência de linguagem e sem referências externas ao texto que se lê.[6]

Com isso, a *Trilogia* dá forma estética elaborada ao mal-estar, à crise do próprio capitalismo avançado, deixando para a imaginação do leitor as relações e vias de acesso ao que estaria "dentro" ou "fora" dos textos. Forma-se uma *constelação crítica*, peculiar e que não pode ser generalizada, como modelo ou tendência, que fica nas formas críticas e contraditórias da crise. Percebidas as posições dessa *constelação crítica*, não passa desapercebido que o narrador não cria nenhum espaço regressivo e consolatório, nenhuma ascese ou transcendência, superando os limites e os impasses postos pela própria crise que se lê nos relatos. Tampouco há projeção utópica, uma imaginação que lance a superação da crise para um ponto futuro. Pode-se dizer que, por esse caminho, os personagens são sempre menores que o mundo e a violência da circunstância que os envolve, embora no plano da pequena história do cotidiano possam encontrar-se, relacionar-se, ensaiar sua possível humanidade. Em resumo, a forma literária não se desmonta, no desejo, inútil, de criar utopia, alguma solução imaginária para os problemas e impasses reais.

Variações em torno da cegueira

Sem forçar a mão, pode-se ler o *Ensaio sobre a cegueira* como alegoria crítica de nossa época, como um profundo mal-estar na passagem do século XX para o XXI, que se traduz num espírito anti-utópico, pragmático, quando não francamente cínico nas formas de aderir aos fetiches da mercadoria e do dinheiro. Ao centro, a figura da *cegueira branca*, mistura de medo, ruindade, ignorância e indiferença, que deixa aberto o espaço para que a barbárie irrompa no cotidiano, levando de roldão os sujeitos desorganizados, absorvidos pelas ilusões do presente, apenas sobrevivendo, dia após dia, numa espécie de guerra de todos contra todos, em que nenhuma imagem do futuro avulta.

Embora sem referências históricas diretas, fazendo com que a narrativa tome uma certa distância de contextos identificáveis e nomeáveis, o *Ensaio* pode ser lido como imaginação literária crítica da condição humana vivida nas cidades finisseculares do capitalismo avançado. E permite situá-lo numa tradição forte da literatura no século XX, a que trata, justamente, do cotidiano dos comuns, dos anônimos que são atropelados, cegamente, pela violência histórica e pelo mergulho inesperado na barbárie. Como nos indicam, por exemplo, os ratos e a peste tomando conta da cidade, em Camus, como alegoria de uma crise mais funda da própria condição humana, ou como nos processos, metamorfoses e condenações que se abatem, sem causa conhecida ou explicação lógica, sobre os pacatos cidadãos das narrativas de Kafka.

No *Ensaio*, temos que os habitantes da cidade vão cegando, em qualquer lugar, sem aviso, vítimas de uma *cegueira branca*, desconhecida da medicina, que cega até mesmo o oculista. Rompida a repetição do cotidiano, esses cegos de um cegueira branca e luminosa, associável talvez ao excesso – de luz, de sinais, de informações, de fragmentos, de estímulos, de espaço e tempo muito acelerados – são arrastados para a exclusão, o confinamento, a descida ao inferno, a abjeção mais funda, a própria barbárie, voltando, na parte final do livro, para as ruas e a vida na cidade. Cegos estavam e, voltando a ver, continuam cegos, como se lê no final do livro, a nos indicar que a crise permanece em aberto.

A cidade apenas permanece lá, sem indicação de qualquer ascese, transcendência ou superação da vida mutilada e desorganizada. Sendo Saramago ateu e materialista, não havia que esperar do *Ensaio sobre a cegueira* uma ilusão qualquer, religiosa ou metafísica, consolando e aliviando o profundo mal-estar vivido em nossa época. Cético e anti-ilusionista, ciente do espírito do tempo e da extensão da crise, muito menos se poderia esperar que o Autor nos oferecesse sinais de alguma futuro radioso, de uma outra maneira de viver em sociedade.

Fica o espaço para imaginar a pergunta: o que poderia ser uma forma, racional e organizada, de um outro contrato social, que protegesse os cidadãos da violência cega e da barbárie? Como seria esse outro modo de viver em sociedade, diferente da cega submissão ao existente, que conduz à impotência e à catástrofe? Não se sabe, nem o *Ensaio* fornece respostas.

No plano mais geral das referências e alusões, há que lembrar a descida aos infernos, em Dante e Virgílio, mas sem um céu que nos proteja e salve; a cegueira na Bíblia, os cegos guiando outros cegos; Enéias levando seu pai cego nas costas, após a queda de Tróia; Tirésias, o vidente cego; o mundo infernal pintado por Hyeronimus Bosch; o inferno da época moderna, pintado por Picasso em Guernica; assim como o mito da caverna em Platão, dos homens cegos, vendo apenas sombras e simulacros, sem acesso à verdade. Acompanhamos a dialética da experiência negativa, do mundo que parecia ordenado e revela, com violência, sua profunda desordem, guiados por um narrador muito presente e marcado, que comenta, ironiza, antecipa, sugere, toma distância e indica a seu leitor belos momentos de humanização em plena experiência do inominável.

São personagens anônimos, dos quais nos aproximamos, como leitores interessados e postos em situação: a prostituta, o ladrão, o velho da venda preta, o menino sem a mãe, o cão das lágrimas, o médico oculista e, sobretudo, a mulher do médico. A que não cegou, não como um privilégio, não como a honra de possuir um olho que fosse em terra de cegos. Mas como aquela que guiará os cegos na descida ao inferno e na volta à cidade. Aquela que testemunhará o horror e a degradação. E descobrirá que o *inominável* existe. Não como silêncio absoluto, transcendência vazia, um limite de linguagem, um sentido que não se alcançasse jamais, mas como realidade vivida no cotidiano, como experiência da condição humana levada a seu limite no século XX: o mal absoluto.

É esse o horizonte de leitura do *Ensaio sobre a cegueira*: o século XX, no passado e no presente, como lugar de experiências totalitárias, dos campos de concentração e extermínio, dos aparatos burocráticos, violentos e impessoais, da cor invisível do cotidiano que traga inúmeros anônimos e os devolve como cifras em alguma abstrata estatística. Ao fundo, as promessas de felicidade que o capitalismo jamais poderá cumprir. E, lembrando aqui Spinoza, não pode haver cidade justa e feliz ocupada pelo medo e pela violência.

Inútil buscar, nos movimentos narrativos do *Ensaio*, sugestões utópicas, proféticas ou messiânicas. Inútil consolo, pois seria uma forma de continuar cego. O que lemos é uma brusca alteração do cotidiano, uma descida ao inferno, um retorno à horda primitiva e a volta à cidade.

Um périplo? Sem recompensa. Uma experiência formativa? Não escolheram a cegueira, não tinham qualquer projeto ou forma de organização, foram obrigados a buscar sua humanidade em plena degradação. Na volta, a cidade apenas continua lá, ao mesmo tempo humana e desumana, sensível e embrutecida, amorosa e violenta, legível e profundamente obscura. Na contracorrente das ilusões e cinismos que povoam a época, o narrador do *Ensaio*, a mulher do médico, o escritor que acha um jeito de continuar narrando, os cegos reunidos para ouvir a leitura em voz alta, não querem, uns mais, outros menos, permanecer na cegueira branca. A mulher do médico, magnífica figura feminina, não é heroína, é apenas corajosa testemunha do horror, sugerindo, talvez no longo curso, uma qualidade ancestral do matriarcado, por oposição ao milenar egoísmo do patriarcado e das religiões monoteístas.

De volta à cidade, lá estarão as praças onde se vendem milagres os mais mirabolantes, nas muitas formas do irracionalismo e da submissão medrosa diante do medo da morte, do desconhecido e da violência social que não se consegue enfrentar ou entender. Lá estará, também, a praça onde se fala, sim, de organização. Mas toda ela dizendo respeito a máquinas, a mercadorias, a trocas e abstrações. E, lembremos, lá estará também a igreja com as estátuas vendadas. Não como forma de compaixão, para que não vejam o horror tomando conta da cidade dos homens, mas porque não merecem ver, porque estiveram sempre ausentes, porque são apenas uma ilusão. Ao descobrir que as estátuas na igreja também estão cegas, os fiéis fogem, apavorados. Desfaz-se mais uma cara ilusão, seu mais necessário consolo. Resta a cidade desencantada e a vida, que é preciso reinventar, na forma de um outro contrato social.

Todos os nomes

O personagem central de *Todos os nomes* é o mais comum e anônimo dos funcionários de uma burocracia, vivendo uma vida pequena, estreita e limitada ao espaço da Conservatória Geral do Registro Civil, a cidade imaginária que cataloga, registra e classifica os vivos e dos mortos, em pilhas de papéis e fichas. Logo no início do livro, temos a descrição do espaço burocrático da Conservatória e sua rigorosa hierarquia, uma espécie de ordem imaginária e alucinatória querendo controlar todos os nomes, dos vivos e dos mortos. É o espaço da Ordem, da Burocracia, da Hierarquia, do Mesmo a se repetir, como ilusão de controle da experiência da condição humana. O espaço da Conservatória, com sua burocracia impessoal e obediente, lembra o Castelo, de Kafka, e as pilhas de fichas, dos vivos e dos mortos, remetem ao mito do Labirinto, tanto na acepção clássica, vinda do mundo grego, quanto na moderna, derivada da literatura de Borges.

Em suas noites solitárias, de solteiro pobre, vivendo num quarto ao lado da Conservatória, o Sr. José ousa desafiar o medo e a proibição: penetra no Labirinto das fichas com todos os nomes, cria seu Fio de Ariadne, com medo de perder-se e morrer sozinho. Vai em busca das fichas das pessoas famosas, de nomes conhecidos, como que espelhando sua própria alienação: o funcionário anônimo reconhecendo-se no vazio dos simulacros de massa da cidade moderna. Mas é a partir do encontro de uma ficha, por puro acaso, que muda a vida do Sr José e a narrativa se desenvolve. É a ficha de uma Mulher Desconhecida, que porá em movimento o funcionário cumpridor e pacato. É do encontro casual desses dois anonimatos, dessas duas solidões, que resulta a narrativa. Que pode muito bem ser lida como uma história de amor, impossível por inteiro: o Sr. José e a desconhecida professora de matemática jamais se encontram, pois ela já se suicidara.

Quando o Acaso põe o Sr. José em movimento, algo de Caos, do mundo desordenado e imprevisível, se apresenta, em contraste com a Cidade Ordenada e a ilusão de sentido que deriva do desejo de controlar, catalogar, prever, repetir. Como se nota, é bem o mecanismo da repetição neurótica, do medo de viver, de ousar ir em direção ao novo, ao que não pode ser previsto e controlado. De ponta a ponta, trata-se então de penetrar no Labirinto, enfrentar o medo, levar seu Fio de Ariadne, primeiro na cidade imaginária, com as fichas dos vivos e dos mortos. Depois, sair para as ruas da Cidade – que também é Labirinto urbano, por oposição à Natureza como Labirinto, tema bastante explorado pela literatura moderna, nos séculos XIX e XX –, atrás dos sinais, opacos e dispersos, imprecisos, da Mulher Desconhecida, essa força estranha e poderosa, que faz o Sr. José infringir regulamentos, mentir, invadir prédios, correndo riscos inesperados. Por fim, o Cemitério, a verdadeira Cidade dos Mortos, onde a última ilusão se desfaz: ali também o Acaso, pelas mãos caprichosas de um pastor de ovelhas, mistura os nomes sobre as lápides, tornando impossível o último catálogo que daria sentido e ordem à condição humana. É nesses espaços que se dá a aventura do Sr.José: *a incrível geografia burocrática da Conservatória Geral, as ruas e prédios da Cidade comum e cotidiana, o Cemitério, real cidade dos mortos*. No fecho da narrativa, temos que o Sr. José, acompanhado pelo antes inalcançável Chefe da Conservatória, não é demitido, mas encontra um cúmplice. E volta a penetrar no Labirinto, para alterar a ficha que dava como morta a Mulher Desconhecida, a Professora de Matemática, seu amor impossível.

Lá e cá, no fundo da narrativa, a própria falta de sentido da experiência e das ações humanas, por mais ordem e sentido que se procure conferir e garantir. Nada. Um breve momento, entre dois nadas. Um ponto de luz, fugaz, entre duas escuridões. Nenhum ponto de transcendência, nenhum consolo metafísico, nenhuma religação com um destino superior. Em *Todos os nomes* – talvez o melhor romance de José Saramago, o que mais se apresenta como um clássico – lemos a busca sem recompensa e o amor impossível, por entre os espaços da Burocracia e do Labirinto, da Cidade dos Vivos e dos Mortos, acompanhados pela fina ironia de um narrador maduro e seguro de seus meios.

Em conversa com Walter Benjamin, Brecht observa que os livros de Kafka, como *O processo*, são inseparáveis do crescimento sem limites da cidade moderna, com suas formas impessoais, anônimas, de mútua dependência, dispersas em suas rotinas e repetições.[7] Essa cidade é também o espaço de *Todos os nomes*: uma qualquer cidade de nosso tempo, que nem mesmo precisa ser nomeada e situada no tempo histórico ou cronológico, com a diferença de que o Sr. José não é um burocrata anônimo à espera de um Líder carismático, mas alguém que busca a vida pela via do acaso. A narrativa gira em *torno de todos os nomes*, mas os personagens são anônimos, exceto o muito comum Sr. José. Como no *Ensaio sobre a cegueira*, os personagens, alheios a si mesmos, separados e distantes entre si, são definidos quase que por sua mera posição funcional no sistema, seu exterior, doado a um todo também anônimo e impessoal. É só pela via de uma imprevista alteração da vida cotidiana que os personagens entram em contato, dando o movimento da narrativa.

Quanto ao Sr. José, é também personagem comum das cidades modernas, da mesma família de Bartleby, the Scribner, de Melville; do Joseph K. de Franz Kafka, também ele funcionário cumpridor exemplar de seus deveres, embora o Sr. José tenha um destino melhor; do Zé Ninguém, de Wilhem Reich, à deriva entre as mares totalitárias e os sistemas burocráticos do século XX; assim como do José do poema de Carlos Drummond de Andrade, perplexo, perguntando E agora? Família de funcionários, nada épicos ou heróicos, mas grandes personagens.

Nessa variação em torno da cegueira, o narrador de Saramago também atualiza os mitos clássicos no espaço da cidade moderna, nossa contemporânea. E o motor do movimento é, outra vez, uma mulher, ainda por cima ausente, desconhecida e morta. Mas capaz de levar o Sr. José em direção ao Acaso, ao Desconhecido, à Aventura, mesmo que em escala modesta. Ou seja, em direção à vida.

Terceira variação em torno da cegueira: a vida na caverna pós-moderna

A *Trilogia* de Saramago fecha com uma narrativa que atualiza o mito platônico da Caverna, trazendo-o para o lugar que nos é mais contemporâneo: *a sociedade do espetáculo na sua forma mais avançada, com suas formas de simular a vida, a experiência, a memória, a curta e a longa duração da história. Como uma espécie de esquecimento contínuo, de presente vazio, que se repete*. Uma vez mais, o narrador nos guia pela vida, muito comum e modesta, de pessoas que trabalham no campo, como oleiros. Na outra ponta do fecho dessa Trilogia, está *Levantado do chão*, o romance do latifúndio, em que os camponeses ainda se organizam. Aqui, é diferente a forma da crise.

A forma de *A caverna* está situada num contraste marcante: a passagem do campo para a cidade, o processo acelerado de urbanização da humanidade, que desenraiza e desmonta modos de vida mantidos ao longo de muitos séculos. É o mundo do trabalho manual, do artesanato com barro, da pequena propriedade rural, que vai sendo absorvido pela cidade. Mais que pela cidade, pela força de atração de um espaço amplo, situado num prédio imenso, espécie de cidade dentro da cidade, parte que parece ser maior que o todo: o *Centro* comercial, vastidão organizada, funcional, asséptica e isolada, que atrai e diminui os espaços a seu redor. A zona rural, a zona industrial, a zona das moradias pobres e tristes, todo um entorno melancólico.

O movimento da narrativa é simples: o oleiro Cipriano Algor, sua filha Marta, seu genro Marçal Gacho, a viúva Isaura Madruga, dita Estudiosa, e o Cão Achado, têm suas vidas definidas pelo *Centro* de compras. Cipriano, quando seus bonecos de barro são substituídos por figuras de plástico, tirando sua fonte de renda; Marçal, como Guarda do Centro, para onde quer levar Marta e Cipriano; o Cão Achado, que não poderia viver no Centro; e a viúva Isaura Madruga, por quem Cipriano se apaixona. Uma vez mais, o ponto de vista do narrador fica nos de baixo, na vida comum e cotidiana de gente simples que vê seu cotidiano alterar-se, de forma brusca e radical. No impasse, não podem e não querem viver no *Centro* de compras, em meio aos prodígios vazios e cegos, os próprios simulacros da sociedade do espetáculo. Não podem, embora queiram, continuar a vida no campo, na olaria, no trabalho artesanal. Deixam o *Centro*, a vida no campo, e partem. Sem destino conhecido. Sem alternativa à vista.

É no espaço do grande *Centro* de compras, no entanto, que se reconhecem, ao ser descoberta a própria Caverna de Platão. É quando decidem ir embora, ao se reconhecerem, cegos entre cegos. A ironia final é previsível: a verdadeira Caverna de Platão torna-se mais um simulacro, mais uma atração, sem contexto

e sem memória, vendida com a infindável lista de prodígios e maravilhas do pesadelo refrigerado e ultra-moderno.

Algum crítico mais afoito leria em *A caverna* o manifesto de algum ludita tardio, talvez de um tecnofóbico acirrado. Quem sabe lesse a condenação cega da ciência e da tecnologia, firmando posição regressiva diante do progresso. A mim me parece que é outro o lugar da narrativa: o processo de passagem do campo para a cidade, narrado com muita delicadeza e ironia, que mexe nos modos de vida, nos espaços, na memória e na vida cotidiana, pondo de lado os mais frágeis, os que não querem, ou não conseguem, adaptar-se ao existente. Que o narrador toma partido dos de baixo, dando forma aos espaços e figuras da sociedade do espetáculo, é inegável. Que é uma imaginação crítica, muito sensível e elaborada, da cegueira posta pelos simulacros de massa, também é inegável. Mas, inútil buscar em *A caverna* uma visão do campo e da natureza como lugares amenos e aprazíveis. Muito menos uma idealização populista da vida dos que trabalharam, durante séculos, no campo. Talvez seus críticos esperassem, quem sabe, uma adesão, franca e risonha, aos mitos do progresso e da modernização, fazendo da narrativa um passeio feliz por entre simulações vazias e abstratas. Não é o caso. Trata-se de um bem outro sentimento do mundo, das coisas e da vida humana, da crise e da impotência diante da crise, que ganha forma estética sem fazer concessões ao espírito da época.

NOTAS

[1] A Trilogia de Saramago – Ensaio sobre a cegueira (1995), Todos os nomes (1997) e A Caverna (2000) – é citada aqui a partir das edições brasileiras, São Paulo, Cia das Letras.

[2] Cadernos de Lanzarote, vol. 1, p. 223, SP, Companhia das Letras, 1997.

[3] Cadernos de Lanzarote, vol 2, p. 477 a 481, SP, Cia das Letras, 1999 .

[4] *Quatro esperas*, in Antonio . Candido, O discurso e a cidade Duas Cidades, 1992.

[5] *Literatura e Subdesenvolvimento*, in Antonio Candido, A Educação pela noite e outros ensaios, p. 155, SP, Ática, 1986.

[6] Remeto a Roberto Schwarz, *Adequação nacional o originalidade crítica*, p. 39-40, in Sequências brasileiras, SP, Cia das Letras, 1999.

[7] Vide Aesthetics and Politics, London, NLB, org. Fredric Jameson, p. 90-91, 1977.

Este trabalho é parte de um Projeto de Pesquisa, mais amplo, apoiado pelo CNPq, e que tem o mesmo título: Formas da crise – relatos da condição humana no capitalismo avançado.

Angélica Soares
UFRJ – CNPq

A espacialidade erótica/ecológica em poetisas portuguesas contemporâneas

A consciência de que o ser humano não é apenas uma parcela imprescindível do elo ecológico do nosso planeta, mas parte integradora; e ainda o reconhecimento de que tudo está integrado em tudo: a flora, a fauna, as águas, o ar, os homens... aparecem-me como base de construção de inúmeras imagens eróticas, que se projetam constantemente na poesia portuguesa contemporânea de autoria feminina. E essa opção literária, na qual se escreve o corpo em sua inserção na Natureza, ganha importância na medida em que se poematizam, simultaneamente, relacionamentos interpessoais desierarquizados e, por isso, desopressores da subjetividade e promotores da harmonização do socius. Assim, somos conduzidos a pensar, com Félix Guattari[1], no inter-relacionamento das três ecologias: do meio ambiente, do social e da subjetividade humana ou mental, como única possibilidade de atingimento do equilíbrio ecológico. Por outro lado, a mensagem erótica-ecológica transmitida pela escrita poética, em consonância com a ecosofia guattariana, parece alertar-nos para a necessidade de se construírem "Territórios Existenciais"[2] concernentes a modos de ser e ao corpo, como ponto de partida para a harmonia global do nosso planeta.

Levando-se em conta que um "Território Existencial" é sempre um espaço de ressingularização da experiência humana e, conseqüentemente, do surgimento de novas modalidades de valorização, que envolvem a subjetividade e a socialidade, os poemas aqui selecionados, nos quais se recriam cenas amorosas; que rompem com o modelo patriarcal de uma feminilidade essencial da "Mulher", caracterizada pela fragilidade, pela passividade e pela sujeição, deixam impresso um sentido fortemente ecológico.

Maria Teresa Horta, cuja obra sempre se voltou para a liberação erótica e social da mulher, no poema intitulado "Geografia", figuriza o corpo do amante e suas manifestações como um "rio", cujos desaguares conduzem ao prazer compartilhado:

Deitar-me sobre o
teu corpo
país da minha evasão

geografia de agosto
com um mês em cada mão
O rio que corre
em teu ventre
deságua em tuas pernas

Meu amor
a minha sede
é uma fêmea – uma égua.[3]

Configura-se, no poema acima, a mulher como agente da cena amorosa, num movimento de transgressão da concepção essencialista do feminino e do masculino.[4] Assim, a geografia horteana remete-nos, inicialmente, para vivências literárias do espaço e do tempo, com as quais o eu feminino se põe em perfeita sintonia, porque as reconhece como experiências libertárias, participantes do ato prazeroso. E, lembremos com Bataille, ser o "sentimento de liberdade, necessário à plenitude do ato sexual",[5] sentimento aí também vislumbrado, na medida em que se livram os amantes da hierarquização dos papéis sexuais. Em simbiose com a Natureza, os desaguares corpóreo-emocionais satisfazem a "sede" de amor e erotismo.

São imagens cuidadosamente construídas através da associação de idéias, alicerçadas pelo sentido de desopressão da subjetividade, do qual emerge a figura da mulher pelo que sempre nela se recalcou por imposição dos poderes leigos e religiosos - a sua dimensão animal ("... uma fêmea - uma égua").

O trabalho poético horteano de recriação de uma voz feminina eroticamente liberada e estruturada mediante uma busca de apreensão global do cosmos é tão constante e fortemente elaborado, que a Natureza do corpo é o corpo da Natureza, na figurização da "Plenitude" do gozo:

    Toda a sensação
é vertigem
    luar
na planície
Árvores necessárias
de borco
liquidamente na
paisagem

É plenitude
em ter seios
rasgados
nesta erecção de mar
e troncos
nas mãos que troco
por cada memória
do teu corpo
Entranhas – rio
de espasmo
em cada porto
Amplexo total e febre
na terra anquilosada
das vertentes
É sensação
    grito
e tudo o mais que sinto
por simplesmente
ter loucura
duma pedra
    matinal
em cada monte.[6]

Através de uma escrita apoiada em um processo de transformação e permuta, a mímesis das sensações vivenciadas por um eu feminino traz-nos, simbolicamente, a consciência da Natureza em nós.

Pelo sentido de correspondência cósmica no erotismo, apagam-se os limites entre sujeito e objeto. O ser humano é assumido como correlato e modificador da Natureza, mas também como um de seus elementos.

Como acontece em tantos outros momentos de produção literária do erotismo, podemos afirmar com Angelo Ricci: "... o apelo, a solicitação, o chamamento que vêm de fora, ativamente da natureza, hão de produzir uma conciliação entre o verdadeiro e o real: o verdadeiro humano e o real da Natureza".[7]

Por essa conciliação, a plenitude do gozo é reelaborada literariamente com figuras de plenitude da força natural. E a imagem ecológica recriada é, mais uma vez, a da plena liberdade da mulher para gritar o seu desejo.

Esse "grito" feminino, inscrito no verso, ganha em significação nesta nossa perspectiva de leitura, quando lembramos ainda com Guattari que:

Não somente as espécies desaparecem, mas também as palavras, as frases, os gestos de solidariedade humana. Tudo é feito no sentido de esmagar sob uma capa de silêncio as lutas de emancipação das mulheres e dos novos proletários que constituem os desempregados, os "marginalizados"... [8]

Na ecosofia guattariana, a condição da mulher participa das preocupações ecológicas tanto quanto as questões ambientais. E, como a instância da eroticidade feminina foi sempre uma das mais esmagadas pelas estratégias de poder, entende-se porque a dimensão da sexualidade vem sendo um componente tão forte na luta emancipadora das mulheres e o erotismo tão tematizado, nas últimas décadas, pelas mulheres escritoras.

O sentimento do cultivo da terra, introjetado, simbolicamente, pelo ser humano, como modalidade de interação entre interior e exterior, também motiva superlativamente a poesia horteana em sua vertente erótica, como acontece em "Roseiras":

São as plantas que nascem
no teu peito
e no meu vêm beber com suas línguas
ávidas

São as ásperas raízes
que nos rasgam
dormentes e presas no teu
ventre

e do meu-seu alimento
viciadas [9]

Como vemos, a figurização plástica e dinâmica dos corpos (onde se privilegiam "peitos", "línguas" e "ventre") leva-nos a metamorfoseá-los em "plantas" com suas "raízes". Um corpo nutre outro corpo. Os corpos, como a terra, nutrem as "plantas". O livre trânsito dessas figuras, do corpo de um dos amantes para o corpo do outro, sinaliza-nos a reciprocidade erótica no desempenho de ambos, sem a qual não é possível a vivência gratificante do prazer.

A referência final ao vício do alimentar-se de amor nos sugere, por sua vez, a busca da continuidade que alicerça o erotismo, na concepção de Bataille. Isto porque, após a vivência do excesso (no poema metaforizado na ação de rasgar) que, fugaz e simbolicamente, livra o ser humano de sua existência descontínua (fechada, isolada na sua diferença e, por isso, abismática) ele se vê novamente lançado em sua descontinuidade individual; mas, a cada retorno, enriquecido.[10]

Do simbolismo vegetal resultam configurações de um profundo sentir e de nutrirem-se os corpos mutuamente (como as plantas se nutrem da terra) quando o amor tem "raízes".

O poema reúne imagens da experiência interior bem realizada, que nos levam a pensar no fortalecimento da subjetividade, advindo do seu real acontecer e nas relações interpessoais mais igualitárias, resultantes desse fortalecimento.

Passemos a Maria Velho da Costa que, juntamente com Maria Teresa Horta e Maria Isabel Barreno é conhecida por nós como uma das três Marias, autoras das *Novas cartas portuguesas*, obra considerada pelos críticos universitários Isabel Allegro de Magalhães, em *O sexo dos textos* e Paulo Medeiros (O som dos búzios: feminismo, pós-modernismo, simulação) como um marco na escrita feminista em Portugal. No livro intitulado *Corpo verde*, se nos assinala vigorosamente a integração ecológica, através de metáforas de integração dos corpos dos amantes e, simultaneamente, de integração entre verso e prosa, em uma nova forma de *poiesis*.

No negrume de tua testa no sono provei com minha boca a maciez do lírio e no cingir-te com a minha vulva o silêncio do toiro sob as gotas da noite.[11]

Sustenta-se o lirismo com a sonoridade das aliterações e o ritmo, a fluírem naturalmente da harmonia da composição, que dispensa a pontuação e a indicação métrica. Essa escrita maiacovskiana revoluciona a forma tradicional do poema para, mais radicalmente, revolucionar a percepção da realidade, que é, agora, a da liberação do desejo feminino, historicamente aprisionado nos tabus e preconceitos criados e sustentados pelas tecnologias sociais, sempre empenhadas na garantia do sistema de sexo-gênero. Esse sistema, convém recordar com Teresa de Lauretis,[12] se caracteriza pela relação entre o sexo e conteúdos culturais baseados em valores preconcebidos, que determinam hierarquias sociais, pelas quais a mulher se vê sujeitada ao domínio do homem.

O discurso erótico/ecológico, presente na produção poética feminina hoje, é, sobretudo, o da revalorização da mulher, pois esta se lança nos versos, com freqüência, participando da promoção do prazer e dele também usufruindo. Dessa forma, abolem-se os limites que demarcam a diferença de atuação entre os sexos. Rompem-se, ao mesmo tempo, pressupostos normativos do sistema binário opositivo de gênero, defensor de uma feminilidade natural da mulher caracterizada pela passividade e pela sujeição, resultantes de uma suposta fraqueza biológica.

Essa atitude também se textualiza em Corpo verde, pela introdução do "nós" igualitário no exercício amoroso:

Como uma estátua eqüestre no vácuo, em pura prata estelar, nos montamos.[13]

A apreensão do corpo, como lugar de busca compartida de realização do desejo, desfaz, na configuração da experiência erótica revalorizada ecologicamente, os sentidos de força e domínio que, ainda hoje, sustentam a supremacia masculina.

Desse modo, a diferença entre os parceiros põe-se a serviço de uma igualdade de direitos para agirem. Simbolicamente, ainda no "verde" do corpo, esse dinamismo erótico agregador faz emergir sua força geradora de luz, de calor, de vida, que compõem, no texto a seguir, a imagem dos "sóis", que brotam da "fricção" da pele dos amantes:

Porque onde tu dizes pátria e ovo eu digo toda a terra erecta do teu falo, canoa e horto. E onde não falamos a fricção da nossa pele gera mais sóis.[14]

Como temos visto, todo esse discurso transgressor produzido por mulheres parece ratificar, literariamente, as observações de Judith Butler, para quem:

Como um campo de possibilidades interpretativas, o corpo é o ensejo do processo dialético de interpretar de novo um conjunto histórico de interpretações que já deram conteúdo ao estilo corporal. O corpo torna-se um nexo peculiar de cultura e escolha, e "existir" o próprio corpo torna-se um modo pessoal de examinar e interpretar normas de gênero recebidas.[15]

Zulmira Bento, ao voltar-se também para a figurização do agir solidário dos amantes, alicerça-a na recriação da densidade psicológica do erotismo, a unir corpo e alma, no poema "Capelas", do livro intitulado *Pacto*:

Pareciam capelas
As nossas mãos erguidas
Ao azul do poema a nascer...

Na praia das gaivotas
Dançámos a valsa das rosas
Ao ritmo das ondas...
Bastou-nos a maresia
Da espuma branca
Para caminharmos
Na estrada dos sentidos!
Sentados
Nas margens do sonho
Esperávamos apenas
O momento da reconciliação
Dos corpos e das almas.[16]

Nessa "...reconcialiação/Dos corpos e das almas", reside uma das diferenças entre a conjunção erótica e a experiência meramente sexual. Pelo erotismo, põem-

se em comum não só os comportamentos mais secretos do ser humano, mas também a sua própria essência, colocando-se conscientemente "seu ser em questão".[17] O "momento da reconciliação" é, em especial, o do autoconhecimento e, simultaneamente, o do conhecimento do outro, pois é ainda um momento de consciência de nosso estar no mundo enquanto seres relacionais.

Por outro lado, porque a relação erótica ultrapassa o nível meramente fisiológico, ela torna-se "invenção, variação incessante".[18] Isto me parece pontuar, ainda, o poema, na assimilação poética das imagens plásticas, dos sons, dos odores e dos ritmos da Natureza marítima pelos amantes, ao caminharem pela "estrada dos sentidos", a desembocar na referida "reconciliação", que é também a da vivência da aproximação do atingimento da continuidade no clímax erótico, com a do retorno à descontinuidade dos seres.

Mais do que transformar a experiência erótica em experiência poética, nos ensina Zulmira Bento que o erotismo já é, em suas raízes, poético, assim como toda poesia é de natureza erótica. Na formulação de Octavio Paz: "A relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda, uma erótica verbal".[19] Assim como no erotismo sagrado, dos corpos e dos corações:

ressalta-se, na literatura, através da metalinguagem, o poder questionador do ser humano e promotor do sentimento de continuidade, em substituição ao da diferença e ao do isolamento, instauradores do abismo entre os seres. Intensifica-se, ainda, a natureza geradora, transbordante, transgressora e conectante da literatura, que é também a da vigência de Eros.[20]

Em Pacto, outro modo de recriar, literariamente, um Território Existencial no relacionamento amoroso, decorrente do imbuir-se o ser humano da Natureza, é o do investimento imagético no posicionamento ativo da mulher, conforme já ressaltamos na poesia de Maria Teresa Horta e Maria Velha da Costa. Em nossa perspectiva ecológica, reiteramos que este recurso representa, na fala feminina, um forte questionamento dos papéis sexuais padronizados androcentricamente; o que, como acontece comumente no socius e o poema a seguir enfatiza no títutlo, é visto como "Audácia":

Aqui estou, inteira,
A perfumar-te a sombra
Na insana audácia
De levar o corpo à alma!

Não importa a hora
Da oferta destemida...[21]

Do mesmo modo que, em "Capelas", o poema acima retoma o motivo da integração entre corpo e alma no erotismo e acrescenta o direcionamento para a superação do medo, na "oferta destemida" praticada pela mulher, a romper com as sujeições, até mesmo temporais ("Não importa a hora").

Note-se que esse sentido de liberdade para amar, impresso na ação feminina de estar "inteira", é ainda verbalizado como insanidade, falta de juízo, loucura ("insana audácia"). Dessa forma, o poema espelha não só o rompimento das demarcações de gênero, mas também a permanência da repressão sociocultural internalizada historicamente pela mulher.

O caráter desconstrutor, pelo qual emerge o desejo feminino reprimido e silenciado, que freqüenta a poesia contemporânea, na criação de Luiza Neto Jorge surpreende pela antropomorfização e pela erotização da imagem da "casa". Esta deixa de ser focalizada, conforme é comum na cultura ocidental, com a conotação de refúgio, de mãe, de proteção, de seio materno e passa a ser poematizada como um corpo de mulher e suas reações eróticas. Assim é no segmento II de "As casas":

Prometeu ser virgem toda a vida
Desceu persianas sobre os olhos
alimentou-se de aranhas
humidades
raios de sol oblíquos
Quando lhe tocam quereria fugir
se abriam uma porta
escondia o sexo
Ruiu num espasmo de verão
molhada por um sol masculino[22]

Aí, confronta-se poeticamente o registro histórico da auto-repressão imposta à mulher, com a força demolidora do erotismo.

O primeiro movimento do poema remete o leitor para a recuperação do sentido da opressividade do poder, enquanto imbricada em conhecimentos e atitudes socialmente controlados. No segundo movimento, a figura da ruína abre o espaço do gozo e, com ele, o da quebra de tabus, metaforizada significativamente como resultado do vigor da Natureza. Mais forte ela que as estratégias controladoras do prazer? O poema parece-nos responder afirmativamente, pela valorização do calor e da luz solar, a metaforizarem a ardência da paixão experimentada pela casa-mulher, "molhada por um sol masculino".

É interessante observar em "As casas" que, ao invés de destruir o discurso instituído da moral religiosa e patriarcal, a poetisa reapropria-se dele, registrando-o ironicamente; o que aumenta a eficácia ideológica do texto, como o faz no segmento IX:

> Desta falaram os jornais diários
> A sem vergonha
> Despe-se a desoras para o amante
> Mostra sentinelas esconderijos camas negras
> Tem logo pela manhã
> Roupa de baixo nas varandas [23]

Os "jornais diários" são trazidos ao poema como uma das tecnologias sociais empenhadas na manutenção do sistema de sexo-gênero hierarquizador dos papéis sexuais e sociais do masculino e do feminino. E, nessas hierarquias, a imagem da mulher é desvalorizada sempre que não atende às exigências da dominação masculina. O prazer feminino, divulgado como sem-vergonhice, atesta literariamente a referida desvalorização.

Outras vezes, Luiza Neto Jorge opta por uma tomada poética direta da reação da mulher, a romper, num impacto, o edifício do essencialismo androcêntrico, pelo qual se naturaliza a passividade feminina. E, assim, abrem-se as fronteiras limitadoras da convivência ecológica. Senão vejamos:

> aflorou
> Um avião   de leve
> A testa de porcelana tosca
> Depois quis fugir
> Ergueu-se
> A casa agarrou-o[24]

Incluindo a expressividade dos espaços em branco no papel, a linguagem mimetiza os movimentos de aproximação e de ir e vir da sedução, bem como os intervalos da hesitação no jogo amoroso. E põe-se a imagem masculina ("um avião") como objeto de desejo, a fugir das investidas da casa-mulher. Essa inversão ostensiva dos papéis eróticos, historicamente determinados, aponta para transformações nos posicionamentos sociais e mentais anti-ecológicos, reguladores das relações entre os sexos.

O sentido da violência erótica violadora da interdição, sugerida no poema acima pelo ato desejante de agarrar para impedir a fuga do desejado, se explicita na declaração poética de Natália Correia, que une a vivência do excesso à consciência da dimensão telúrica da mulher:

Hoje quero a violência interdita
Sem lírios e sem lagos
e sem gesto vago
desprendido da mão que um sonho agita
Existe a seiva. Existe o instinto. E existo eu
suspensa de mundos cintilantes pelas veias
metade fêmea metade mar como as sereias.[25]

O poema, que já traz no título "A exaltação da pele" a inscrição da intensidade, com que se quer recriar a libido feminina, se inicia com o desejo da experiência dos violentos movimentos da paixão. Em nome desse desejo, um eu feminino, sabedor de sua existência corpórea, abandona a pureza ("sem lírios"), a passividade ("sem lagos") e a inexpressividade ("sem gesto vago") exigidos pela interdição patriarcal do prazer e se projeta no discurso pela sua dimensão animal ("fêmea"), instintiva. Livre de condicionamentos, sua identidade inclui o reconhecimento de seu poder de sedução ("como as sereias") e o erotismo é requerido pela amante, para além do sonho (3º e 4º versos) e com a força das marés (a sua metade é agora "mar" e não mais serena como os lagos).

A referência poética ao existir "suspensa de mundos cintilantes pelas veias", numa leitura possível, parece-nos conduzir para o estado pletório dos órgãos, no momento da conexão erótica.

Na dicção nataliana, todo esse conjunto metafórico constrói a imagem de um "erotismo ardente"[26] a ser buscado pela mulher, como um dos modos de desopressão ecológica da subjetividade.

Já em "Cosmocópula", Natália Correia cria um universo erotizado, pelo poder genesíaco de sucessivamente exceder-se, tal qual acontece ao corpo na cópula. Sua carga imaginal propicia-nos a percepção da unicidade cósmica, do todo interconectado. Assim:

I
Membro a pino
dia é macho
Submarino
é entre coxas
teu mergulho
vício de ostras
II
O corpo é praia a boca é a nascente
e é na vulva que a areia é mais sedenta

poro a poro vou sendo o curso de água
da tua língua demasiada e lenta
dentes e unhas rebentam como pinhas
de carnívoras plantas te é meu ventre
abro-te as coxas e deixo-te crescer
duro e cheiroso como o aloendro.[27]

Ora, pelo recurso das metáforas, ora pelo dos símiles, vai-se espraiando a sexualidade, em sua analogia com a força e os elementos naturais - espraiamento que, opondo-se à fixação do relacionamento sexual naquelas partes do corpo ligadas à reprodução, promove a reavaliação poética do que, historicamente, tem dado significado à expressão corporal, territorializando-se existencialmente suas pontuações eróticas. Valoriza-se o prazer, pondo-se em alerta todos os sentidos imbuídos da Natureza e, assim, questiona-se o já cristalizado socioculturalmente, em favor de uma realização mais plena da comunhão dos corpos sem barreiras ao gozo feminino.

Esse processo reavaliador aponta para uma nova economia libidinal, onde a figura da mulher é construída através da consciência da seletividade e da ultrapassagem do domínio genital masculino, incluindo cada "poro" "dentes e unhas", o excesso e o prolongamento ("... vou sendo o curso de água/da tua língua demasiada e lenta") do "mergulho" ecologicamente preparado pelos amantes.

Nosso objetivo de perceber o erotismo poematizado, através da ecosofia guattariana, na poesia portuguesa contemporânea de autoria feminina, conduz-nos agora para *Os dedos os dias as palavras* de Teresa Rita Lopes. Também em seus poemas, explicitamente, ou apenas sugerida, se encontra a relação entre sexo, erotismo e amor, assim enunciada, poeticamente, por Octavio Paz: "O fogo original e primordial, a sexualidade, levanta a chama vermelha do erotismo e esta, por sua vez, sustenta outra chama, azul e trêmula: a chama do amor. Erotismo e amor: a dupla chama da vida".[28] Também em seus poemas, o corpo se revela, nas respostas aos apelos eróticos, em suas semelhanças com outras manifestações da Natureza, com as quais se identifica. A imaginação transfiguradora da sexualidade em erotismo torna indissociáveis o corpo de quem ama e o que, redutoramente, poderíamos pensar que se situasse apenas em seu entorno. Ao contrário, o que localizaríamos fora dele vigora em seu interior, na produção de sensações e sentidos, em plena liberdade de viver a fantasia amorosa.

No "Nono" poema da seqüência intitulada Os dias espaçosos, por exemplo, o eu convoca o Amor para que, ao manifestar-se como "sol" e "mar", atue no corpo, respectivamente, adormecendo "... os pássaros/insones" e transformando-se em

"um seixo húmido". E o invoca ainda para que, fazendo-se de "lua" leve-o a realizar sonhos de equilibrar nos "dedos" "um barco", "um nenúfar", "a sombra de uma ponte"; quem sabe situando-o, assim, na paisagem ideal para a realização amorosa:

Amor
faz de sol

adormece os pássaros
insones
no meu corpo

Amor
faz de mar

e de mim um seixo húmido
nítido
brilhante

Amor
faz de lua

equilibra um barco
nos meus dedos
um nenúfar
a sombra de uma ponte

E sê a noite imensa
e sê o rio sem nome
o cavalo solto
a distância plena[29]

Júlia Kristeva, ao fazer o Elogio do amor, lembra que, sendo o amor "exaltação para além do erotismo é felicidade exorbitante, tanto quanto puro sofrimento: ambos põem em paixão as palavras. Impossível, inadequada, imediatamente abusiva quando a queríamos mais direta, a linguagem amorosa é vôo de metáforas: é literatura".[30] A linguagem amorosa poematizada eleva, freqüentemente, o caráter metafórico inerente ao discurso amoroso, em aparente desordem, que se faz enquanto mímesis da desordem própria da paixão. E, num transbordamento conotativo, que ultrapassa as fronteiras do corpo, globaliza-se o sentido da Natureza.

Assim, é possível aceitar-se que, ainda no poema acima transcrito, se peça ao amor que seja "a noite imensa/...o rio sem nome/o cavalo solto/a distância plena", numa convocação de privacidade total para os amantes, que reúne a

proteção noturna e a paisagem fluvial; a dimensão da animalidade humana necessária à experiência da transgressão erótica libertária e a garantia de estarem distantes do que perturbaria esse momento único e inteiramente envolvido na busca da fusão.

No quinto e no sexto poemas, esse desejo de plenitude já se expressara a partir do título: "O pleno amor sem nada", que se repete para ambos. O sentido total do amor se introduz no primeiro deles, onde se delineiam as condições necessárias de "ausência", de "distância" e "mágoa", para se reinventar, "recuperar" e "aprender/melhor" o amor; enfim, para que se relance ou se acalme o jogo amoroso:

> Esta ausência para te reinventar
> Esta distância para te recuperar
> esta mágoa para te aprender
> melhor[31]

Eis a vontade de não esquecer, que mobiliza a escrita do amor pois que, conforme ainda esclarece Julia Kristeva:: "Vertigem de identidade, vertigem das palavras: o amor é, no plano do indivíduo, essa revolução súbita, esse cataclismo irremediável, de que só é possível falar em posteridade".[32]

Em "O pleno amor sem nada - 2", o desejo de plenitude se une à descoberta de um modo ideal de dar-se ao amor e de tê-lo: "serenamente"; o que se vislumbra quando quem ama se sabe Natureza e se sente participante de uma vida, onde todos os elementos do planeta estão interconectados:

> Queria estar sempre   amor
> como estou hoje
> serenamente
> sem nada
> plena
>
> água profunda   límpida   sem tédio
> toda se dando à sucessão das horas
> e dos dias
>
> Não solitária   porque
> As mãos do tempo a sulcam
> Modelando-a
> A sabem   tocam sentem sua íntima
> Seiva
> Repousada

Serenamente meu amor à espera
da tarde
de uma vaga ansiedade na cintura dos caules
das asas tontas dos pássaros exaustos
de crepúsculo

do corpo pleno da noite lento
descendo
sobre mim

Serenamente à espera meu amor
da madrugada

Despertas nos vôos sincopados
dos pássaros
esfarrapando neblina o sono
dos arbustos
despertas nos pássaros ávidos de
espaço renovado

Me asfixias um pouco na corola
plena madura
pesada de pólen
do meio-dia

E outra vez a tarde
Encerrando o ciclo brando
de esperar por ti
Sempre como hoje assim
queria ter-te
serenamente
sem nada
plena[33]

A interconexão essencial, que torna unidos e interdependentes todos os elementos e todas as forças da Natureza, inclusive a dos seres humanos, motiva o sentido de doação, próprio do amor, que se configura na transparência do sentimento, na alegria e na serenidade, experimentadas pela amante, em sua integral inserção no tempo ("... à sucessão das horas e dos dias") e no espaço – como "água límpida sem tédio", "...na cintura dos caules/das asas tontas dos pássaros..."; "...na corola...".

Esses modos de manifestação aquática, vegetal e animal são invenções, que o amor e o erotismo são capazes de resgatar humanamente e de, posteriormente, reeditar sob a forma de poesia. Na escrita de Teresa Rita Lopes, essa reedição é construída em vaivéns de versos, que mimetizam o "ciclo brando de esperar" e ter o amor "serenamente", na "tarde", no "crepúsculo", na "noite", na "madrugada", no "meio-dia". "E outra vez a tarde" é convocada, num eterno retorno desejado, para que, na relação amorosa, predomine a gratificação, a afastar o sentido da carência. Isto porque "Recurso" (Poros) e "Falta" (Pênia) habitam o nosso imaginário, penetrando o nosso corpo e o nosso coração, uma vez que foram recebidos por Eros como herança paterna e materna.[34] E quando tudo isso se ficcionaliza no feminino, a mulher quer estar "plena madura", livre de repressões, naturalmente "pesada de pólen/do meio dia".

Como podemos detectar nesses poemas selecionados e em tantos outros momentos de recriação literária do erotismo na produção contemporânea de autoria feminina, a mímesis de sentimentos e sensações vivenciadas pelos amantes conscientes de sua inserção na Natureza, traz-nos, simbolicamente, o reconhecimento da integração entre o interior do ser humano e o que lhe vem de fora em atividades co-naturais.

Levando-nos a descobrir a Natureza em nós, essa vertente lírica da literatura traz ao discurso caminhos de liberação compartilhada, onde as relações erótico-amorosas, ecologicamente realizadas, nos direcionam para investimentos que fortaleçam a nossa subjetividade e nos dignifiquem, quer em relacionamentos interpessoais, quer em contato com o meio ambiente, indo ao encontro da ecosofia guattariana. O desejo de desvela, assim, como ponto de partida para o equilíbrio no nosso planeta.

BIBLIOGRAFIA

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. 2. ed. Trad. João Bénard da Costa. Lisboa, Moraes, 1980.

BENTO, Zulmira, *Pacto*. Coimbra, Minerva, 1993.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. 2. ed. Petrópolis, Vozes, 1998, v.2.

BUTLER, Judith. Variações sobre sexo e gênero: Beauvoir, Wittig e Foucault. In: BENHABIB, Seyla & CORNELL, Drucilla; orgs. *Feminismo como crítica da modernidade*. Trad. Nathanael Costa Caixeiro. Rio de Janeiro, Rosa dos Tempos, 1987, p. 139-154.

CHAUÍ, Marilena. Laços do desejo. In: NOVAES, Adauto; org. *O desejo*. São Paulo, Cia. das Letras, 1990, p. 19-67.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*; mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Trad. Vera da Costa e Silva et alii. 3. ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1990.

CORREIA, Natália; org. *Antologia de poesia portuguesa erótica e satírica* (dos Cancioneiros Medievais à actualidade). Lisboa, Sociedade Astória Ltd., 1965.

_____. *O sol nas noites e o luar nos dias*. I. Lisboa, Projornal, 1995.

COSTA, Maria Velho da. *Corpo verde*. Lisboa, Contexto, s.d.

DE LAURETIS, Teresa. A tcnologia do gênero. Trad. Susana B. Funck. In: ___. HOLLANDA, Heloísa Buarque de; org. *Tendências e impasses; o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro, Rocco, 1994,p. 206-242.

GUATTARI, Félix. *Les trois écologies*. Paris, Galilée, 1989.

HORTA, Maria Teresa et alii. Novas cartas portuguesas. Lisboa, Ed. Futura, 1974.

_____. *Poesia completa 1*. Lisboa, Litexa, 1983a.

_____. *Poesia completa 2*. Lisboa, Litexa, 1983b.

JORGE, Luiza Neto. Poesia (1960-1989). Lisboa, Assirio e Alvim, 1993.

KRISTEVA, Julia. *Histórias de amor*. Trad e introd. Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.

LOPES, Teresa Rita. *Os dedos os dias as palavras*. Porto, Figueirinhas, 1987.

MAGALHÃES, Isabel Allegro. *O sexo dos textos; e outras leituras*. Lisboa, Caminho, 1995.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização; uma crítica filosófica ao pensamento de Freud*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro, Zahar, 1968.

MEDEIROS, Paulo de. O som dos búzios: feminismo, pós-modernismo, simulação. *Discursos*, Coimbra, 5: 29-47, 1993.

MOI, Toril. Feminist, female, feminine. In: _____et alii. *The feminist reader*. London, Macmillan Press Ltd.,1989, p. 117-132.

PAZ, Octavio. *A dupla chama; amor e erotismo*. 2. ed. Trad. Wladir Dupont. São Paulo, Siciliano, 1995.

PLATÃO. Banquete. In: *Diálogos*; *Mênon*, *Banquete*, *Fedro*. Trad.. Jorge Paleikat. Porto Alegre, Globo, 1945, p. 115-184.

RICCI, Angelo. Apresentação. In: DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Trad. Luiz Arthur Nunes & Reasylvia Kroeff de Souza. Porto Alegre, Globo, 1969, p. IX-XVII.

SOARES, Angélica. *A paixão emancipatória; vozes femininas da liberação do erotismo na poesia brasileira*. Rio de Janeiro, Difel, 1999.

NOTAS

[1] GUATTARI, 1989. Passim.

[2] GUATTARI, 1989. p. 38-39 e 49.

[3] HORTA, 1983b. p. 96.

[4] MOI, 1989. p. 117-132.

[5] BATAILLE, 1980. p. 95.

[6] HORTA, 1983a. p. 93-94.

[7] RICCI, 1969. p. XIII.

[8] GUATTARI, 1989. p. 35

[9] HORTA, 1983. p. 149-150.

[10] BATAILLE, 1980. p. 126-127.
[11] COSTA, s-d. p. 15.
[12] DE LAURETIS, 1994. p. 206-242.
[13] COSTA, s.d.. p. 32.
[14] COSTA, s.d.. p. 17.
[15] BUTLER, 1987. p. 145.
[16] BENTO, 1993. p. 29.
[17] BATAILLE. 1980, p. 27 e 29.
[18] PAZ, 1995. p. 16.
[19] PAZ, 1995. p. 12.
[20] SOARES, 1999. p. 53.
[21] BENTO, 1993. p. 36.
[22] JORGE, 1993. p. 99.
[23] JORGE, 1993. p. 103.
[24] JORGE, 1993. p. 102.
[25] CORREIA, 1993. p. 62.
[26] BATAILLE, 1980. p. 36.
[27] CORREIA, 1965. p. 476-477.
[28] PAZ, 1995. p. 7.
[29] LOPES, 1987. p. 77.
[30] KRISTEVA, 1988. p. 21.
[31] LOPES, 1987. p. 71.
[32] KRISTEVA, 1988. p. 24.
[33] LOPES, 1987. p. 72-73.
[34] PLATÃO, 1945. p. 158-159.

Fernando Fábio Fiorese Furtado
UFJF

O município-universo da infância: Juiz de Fora na prosa memorialística de Murilo Mendes

Em *A idade do serrote* (1968), Murilo Mendes opera a "tradução lendária" da *ville mémoire* da infância a partir da simbólica do espaço edênico e seus desdobramentos – jardim, ilha, montanha. Mas é a imagem/metáfora **casa** que se expande até dominar toda a cidade: a Juiz de Fora ima-ginária faz-se também "município-universo" (*Pol*, p. 1043), como Delfos ou Jerusalém. Por metáfora, o poeta realiza na escrita o que o pai, tendo seguido a lição do samaritano, realizara na vida comunal: "... prolongou além da sua casa o círculo da família" (*IS*, p. 972).

Da casa paterna, além das flores e bichos do jardim-pomar, pouco nos dá o poeta. Depreende-se que há janelas porque sob elas passam o poeta Belmiro Braga e músicos em seresta. Também uma escada por onde o menino desce ao quintal para procurar "nas flores algo de feminino corporal além da flor, arqui-dálias, rosas menstruadas, orquídeas estilo *liberty* que nem certos vestidos" (IS, p. 925). Sabe-se que era uma "casa movimentada, visto ser minha gente, além de numerosa, muito simpática e hospitaleira" (IS, p. 931), mas a sala de jantar e o escritório do pai são apenas mencio-nados, sem qualquer linha descritiva. Já o banheiro figura como o lugar das pequenas cratofanias, onde a "augusta privada" testemunha a vergonha da defecação e o terror que advém dos obscuros ritos masturbatórios. Talvez por oposição, menos de ordem topográfica do que de valor sacral, o quarto de Sebastiana "nas traseiras da casa com as paredes cobertas de santos" (*IS*, p. 902) semelha um santuário ou uma câmara-ardente. Não estranha a parcimônia da descrição, pois, nas palavras de Bachelard em *A poética do espaço*, "as verdadeiras casas da lembrança, as casas aonde os nossos sonhos nos levam, as casas ricas de um onirismo fiel, são avessas a qualquer descrição. [...] A casa primeira e oniricamente definitiva deve guardar sua penumbra" [2].

Espaço feliz da memória e da imaginação, lugar sem geografia ou história, refúgio contra a tempestade e todas as potências adversas, imagem homóloga à da mãe, do paraíso, do cosmos anterior à queda, centro plural de tédios e solidões, medos e sonhos, a casa da infância desconhece limites ou dimensões quando cresce das lembranças. Escrevê-la significa reconhecer as raízes que nos fixam à terra natal, engendrar um "contra-universo", concentrar nas mãos todos os espaços ha-bitados e habitáveis, complementares e antagônicos. Não há pormenores nem mapas da casa murili-ana, apenas a imprecisa localização no Alto dos Passos, bairro burguês que, nas palavras de um dos cronistas da época , constitui "o coração da cidade, o centro da vida". De qualquer modo, uma casa conforme os sonhos e as solidões do menino: "Levo uma vida secreta, começo a rotura com o mundo, sou tocado todos os dias pela visão do cometa Halley" (IS, p. 972). Na dialética do habitar, a casa não é outra coisa senão o quadrado no interior do círculo, desenho místico que nos isola do mundo profano ao mesmo tempo em que alarga a nossa percepção.

Será a casa que encolhe até a estatura do menino ou o menino que cresce até a fusão do próprio corpo com a casa-cosmos? Será a casa que se amplia até os deslimites do universo ou o universo que se deixa acolher nas medidas deste "ser concentrado"? Não há respostas nem detalhes, exceto por alguns indícios fortuitos que instauram o quarto do menino como centro da casa. Todo o habitar se inaugura a partir do aposento do Murilo-criança, então demudado em centro irradiador do sagrado, abrigo contra os instrumentos torcionários de Chrónos, paisagem-resumo do universo, onde o menino faz fluir a fonte primeira e mínima: "... eu faço pipi no chão, Sebastiana diz que tem um rio no quarto" (*IS*, p. 901). Conjugando real e irreal, finito e infinito, vulgar e maravilhoso, o precoce visionário desvela no quarto os horizontes portáteis que acionam seus sonhos viageiros. "O grande sonho: ir do Brasil à China a cavalo" (*IS*, p. 896) tem a matéria-quarto como motor: "... o papel da parede do meu quarto representa uma paisagem chinesa, homens de rabicho, mulheres com crianças penduradas nas costas, árvores prateadas, pontes" (*IS*, p. 925).

Logo, também todo o partir principia pelo quarto, assim como todo o minúsculo e todo o maiúsculo, toda a realidade e todo o imaginário. Compreende-se que uma das manias do menino "era querer ver o sono, o exato milésimo de segundo em que adormecia, o traspasso da vigília ao sono" (*IS*, p. 925), pois trata-se de encontrar a raiz dos sonhos que são a própria infância, de surpreender na noite dos tempos a semente da árvore do destino. O sonhador acresce à polissemia do étimo grego *oikos* ("casa, habitação, quarto, sala, templo, bens, família") não apenas metrópolis ("habitação-útero, cidade-matriz"), mas também *métron* e *echo*.

Por um lado, o menino encontra no quarto – antes materno que paterno – a medida que o resguarda dos ecos da guerra, dos fusos das Parcas, da desmesura e dos desmandos do mundo; por outro, é ali que a criança pode medir-se conforme a estatura do cosmos, é ali que o *infans* percute os ecos da fala familiar para aprender a palavra, é ali a encruzilhada onde eclode o real, é ali que se realiza a travessia (em Homero, o verbo metreo significa "atravessar, cruzar") do visível ao invisível, do ruído à música, da mãe (*méter*) desmedida às medidas (*métron*) do mundo, do município ao universo, da gênese ao apocalipse. O quarto é sótão e porão, dia e noite, dinâmica e repouso, paraíso e prisão – o mundo em miniatura, um território entre o aposento sagrado de Sebastiana e o profano banheiro, a própria ambivalência de Utopia (*ou-topos*) em sua fatura por Thomas Morus ("o bom lugar") e em sua rubrica etimológica ("nenhum lugar"). Mas, antes de tudo, o espaço onde a memória ritualiza o mito do eterno retorno.

A operação da escrita que demuda o quarto em texto equivale ao rito que invoca, senão a abolição, ao menos a convergência dos tempos, senão a experiência do habitar, ao menos a visão fugidia das imagens dos espaços amados. Como em qualquer lugar sagrado, no quarto da casa onírica realiza-se "rotação e contaminação, colóquio com os tempos. Subversão do espaço" (*Pol*, p. 1043). Pela via da lembrança, do sonho e da imaginação, o "quarto escrito" dá a existir a casa, a cidade, o cosmos. Qual uma imagem que surgisse de uma caixa de brinquedos, o quarto faz desaparecer a casa, a cidade e o mundo; apenas para de novo apresentá-los com a beleza das primeiras contemplações. Assim, resumindo as dores e as alegrias do mundo, o quarto contamina toda a casa até desdobrá-la em outras – parentes, vizinhas ou quase.

Do elenco das moradas consangüíneas participam as casas de Prima Julieta, de Titiá e de Si-nhá Leonor. Quanto à primeira delas, embora não participe das visitações de Murilo e, portanto, não faça jus a uma linha descritiva sequer, a casa de Prima Julieta desvela como, na reconstituição da memória da terra-infância, os espaços de habitação se contaminam, se comunicam, de modo que toda a cidade se constitui como "'um espaço-rede' que liga os objetos mais distantes, sendo tal ligação efetuada através de uma simpatia dirigida por leis específicas (a coexistência orgânica, a analogia formal ou simbólica, as simetrias funcionais)" [4].

A casa de Prima Julieta integra-se ao corpo único e múltiplo dos espaços parentes e vizinhos não por similitudes funcionais e simbólicas, mas porque ali se revelam ao menino as potências mo-rais do vínculo de sangue: "Uma tarde, aí pelas alturas de 1915, Prima Julieta... trancou-se no seu quarto e deu um tiro no coração. Esse tiro, desfechado à distância de uns dois quilômetros da nossa casa, repercutiu fortemente nos meus ouvidos, impedindo-me algumas noites de dormir." (*IS*, p. 934)

Na memória também repercutem os ecos da desordem que, sob a forma da doença, reinava no interior da casa de Titiá, vasta e espaçosa o suficiente para abrigar enfermidades físicas e mentais: "... com efeito minha tia fora vítima da terrível palavra trombose cerebral, que lhe deformara a lín-gua e lhe imobilizara um braço. Passava melancolicamente os dias na cama ou numa cadeira de balanço, à espera de uma cura que nunca veio" (*IS*, p. 914).

Do interior da casa não há detalhes. Trata-se de um lugar-áporo, atópico, indescritível, âmago sem limites, cujos signos indeléveis da morte contaminam os moradores: "Rodeava-a [Titiá] sua irmã viúva Emília Adelaide com suas filhas Laura e Marieta, uma alta e magra, outra baixa e gorda, que tocavam piano a duas e quatro mãos" (*IS*, p. 914). Sob as mãos de primas alheias às "artes de berliques e berloques", mesmo o piano diz apenas: "Morte, suave música da morte / Devolve-me ao sono inicial de antes do pecado" (*PP*, p. 299).

Casa do século XIX situada no Alto dos Passos, vizinha e parente, casa da doença física, casa do mistério. Daí que seja um caos concentrado, símbolo de desordem, de indiferenciação, mas tam-bém de todas as possibilidades, inclusive as mais antagônicas. E se "o caos simboliza a derrota do espírito humano diante do mistério da existência" [5], na casa da doença Tio Chicó abre uma janela no caos, como quem estendesse ao menino o horizonte dos possíveis. "Oficialmente um doido manso", Tio Chicó pode usar "uma espécie de dólmão amarelo sem alamares", pode subverter o ritual da confissão, declarando "pecados de outras pessoas, especialmente as da casa" (*IS*, p. 914), pode mover-se "num universo pessoal interessante, mutável, rico de enigmas", onde "rosava as dálias, daliava os goivos, canarizava os sabiás, e assim por diante" (*IS*, p. 915).

No território da lembrança e do imaginário, a doença mental de Tio Chicó encarna o convite e o signo do surrealismo, pois o tio que troca nomes e títulos de pessoas ou semeia feijão no soalho do quarto inicia a criança nos mistérios da metamorfose do mundo e do homem, nos limites flutuantes da "seriedade" e da mistificação, nas relações de intimidade entre linguagem e realidade, na força mágica da poesia em ato, nas manifestações do insólito, na unidade dos contrários – "Diante da minha surpresa Tio Chicó esclareceu que... semeava grãos pretos e brancos para simbolizar a união das raças" (*IS*, p. 915). Com a loucura mansa do tio materno, o poeta aprende a desagregação do *eu*, o teatro do absurdo da condição humana, ainda que num pequeno cenário, pois não desco-nhece os poderes do homem órfão e mutilado nem a lição da analogia cósmica.

Compêndio e espelho de todas as casas anteriores, o sobradão de dois andares de Sinhá Leo-nor, também situado no Alto dos Passos, o próprio poeta

o denomina "um teatrinho", onde a festa, a música, a poesia, o amor e as convenções sociais ocupavam o proscênio, enquanto o enigma, a doença e as verdades intestinas da família permaneciam restritas ao subsolo. Os bens de fortuna e a excentricidade da prima de Murilo permitiam-lhe fazer da festa a finalidade da vida. Os aniversários de família, as comemorações de datas religiosas, os saraus literários em que o poeta neófito recitava as quadras de Belmiro Braga e, principalmente, os bailes carnavalescos transformavam a casa de Sinhá Leonor "no reino da bagunça" (*IS*, p. 947).

O "vaivém ininterrupto de pessoas de todas as classes" (*IS*, p. 949) tornam a casa de Sinhá Leonor o cenário da sociabilidade citadina, espaço quase público, de algum modo exterior e, portanto, descritível em extensão e detalhes:

Um vaticano de quartos, salas, alcovas, mansardas, vãos, portas, janelas, escadas em plano irregular. Havia armários onde cabiam dois homens, manequins vermelhos, grandes imagens de santos em madeira. [...]

O salão de visitas era guarnecido de altos miroares ovais, vitrinas com toda espécie de bibelôs, algumas gravuras reproduzindo quadros célebres, estantes de livros e uma quantidade enorme de almanaques nacionais ou estrangeiros, minha delícia; penas de pavão pregadas em forma de leque na parede, almofadas em seda ou veludo; o luxo de um piano de cauda, além do nascente gramofone, flor acústica, roxa, de metal, objeto da minha paixão e surpresa. [...]

*Citarei ainda os infalíveis álbuns de retratos apoiados nos consolos, e um caleidoscó-pio que eu manejava sempre: a Europa ao alcance de todos, em imagens coloridas. O acessório tornava-se essencial. (*IS*, p. 948-949)*

A extensa descrição exterioriza o sobrado, materializa o lugar da perda da inocência, da passagem de *infans* a *ephebus*, da manifestação da identidade. Os dentros desta casa-teatro oferecem ao adolescente o fora onde se dá a formação. "O exterior", escreve Roberto Corrêa dos Santos em *Modos de saber, modos de adoecer*, "obriga-nos a nos formar, a estabelecer relações com práticas – estéticas, históricas, culturais. A definir-nos, não como uma unidade, mas como o mais variável possível, conforme a rede comunicacional que estabeleçamos com o outro, o mundo, o fora" [6].

"Com traços vivos de coqueteria, maneiras refinadas, voz cantante" (*IS*, p. 947), Sinhá Leonor se torna "uma das mestras de supranaturalismo" (*IS*, p. 948) do poeta. Ou melhor, tanto o sobrado quanto os gestos, falas e escolhas de sua proprietária – "pintava-se muito, teatral, pondo em destaque suas jóias do tempo do Império" (IS, p. 947); "Ela se fantasiava e se fantasmava" (IS, p. 948) – iniciam Murilo nas relações teatrais com a vida, relações a que se referem, dentre outros, Jorge de Lima, Andrade Muricy, Vinícius de Morais e João Cabral de Melo Neto [7]. Talvez neste espaço teatral e teatralizado tenha principiado o engendramento da *persona* muriliana de que nos fala Drummond no poema "Murilo Mendes, hoje/amanhã" [8].

Mais que a precoce paixão pelo "teatro fuori del teatro" (*Ipo*, p. 1507), elaborar a personagem revela o empenho de definir-se, de exteriorizar-se distinto, diferente – poeta, enfim. "Não que a exteriorização ponha sobre a existência certezas, mas possibilidades de ação, por atos que, num certo momento, formam sentidos úteis à vida. *Sair* pode ser um deles, como quem escolhe o ar. E a saúde" [9]. É o desejo de evasão dos limites impostos pelo Morro do Imperador, pela realidade provinciana que leva o adolescente a procurar

*sempre pretextos para ir à casa de Sinhá Leonor, onde se vivia uma atmosfera mista de real e irreal, onde as diversas cenas da vida se sucediam em ritmo muitas vezes arbitrário. [...] onde eu sentia, forte, o atrito das coisas e das pessoas. [...] O sobrado não era nada quieto: havia ali, mesmo escondidos, dramas de amor, dramas de solidão, paixões explodindo." (*IS*, p. 949)*

As referências ao sobrado incluem, além das marcas teatrais, situações burlescas e cenas de melodrama e comédia de costumes. A casa de Sinhá Leonor se oferece como *tableau* para a meta-morfose de Adelaide, "então um só corpo com a harpa": "... o quadro onde se desenvolvia a cena [...], o vaivém das pessoas, os móveis familiares, as evoluções das pretas com as bandejas de doces e refrescos, tudo era real; mas real e irreal" (*IS*, p. 940). Nesta atmosfera feérica, mesmo o aconte-cimento trágico da morte da proprietária do sobrado pode derivar para o quiprocó burlesco [10]:

Resultou que seus filhos não se convenceram da sua morte real. Marcado o enterro para as nove da manhã, já tendo chegado muitos parentes, amigos e coroas de flores, o cocheiro espantado teve que voltar para trás com o carro fúnebre: a família decidira que Sinhá Leonor tivera um colapso, vivia ainda. Chamou-se o médico da casa, o Dr. Meneses, homem cético e fino, que aplicou um espelho e uma colher de prata à boca da minha prima, concluindo meio irônico:

– Se quiserem adiar o enterro, adiem; mas que ela está morta, está; e bem morta.

*Seguiram-se cenas dramáticas, desmaios, correrias, gritos de espanto. "Mamãe respira ainda, querem enterrá-la viva!". (*IS*, p. 950)*

O mesmo cenário abriga o melodrama da *poveretta* Mariana. Abandonada pelo marido há muitos anos, aos olhos de Murilo a filha mais velha de Sinhá Leonor ganha prestígio por ser a mulher, embora desprezada, do grande personagem Afonso. Tendo seguido para o Velho Continente, ele se tornara um "artista", um mágico que se exibia pelos palcos europeus, inclusive em cortes. Sob o teto do sobrado, reencena-se em tom burguês o drama de Ulisses e Penélope, até que o exilado anuncia o retorno à terra natal através de uma carta. Então, o melodrama desvia para a comédia de costumes, a começar pela explicação de Afonso para o "nome artístico" que adotara, Alfanor: "'Alfa corresponde à primeira letra do alfabeto grego, assim todos logo compreendem

que se trata de pessoa culta; nor corresponde às três últimas letras do nome D. Leonor, minha sogra; é uma homenagem a essa querida pessoa'" (*IS*, p. 955).

A celebração da volta do marido pródigo incluiu, além de um banquete de trinta talheres na casa enfeitada com serpentinas e lanternas japonesas, os maxixes, corta-jacas e valsas executados por um grupo de músicos emprestados pelo maestro Sinfrônio de Faria, a recitação pelo jovem Murilo de "As pombas" e "Mal secreto", bem como a exibição das veleidade literárias de primo Sérgio num brinde longuíssimo. Quanto à composição da cena, o precoce encenador oscila entre a lição moralizante do drama burguês e a *vis* crítica da comédia de costumes:

*Alfanor voltou, trazendo um malão com os pertences de mágico, além de presentes para a família, que, esquecendo todos os ressentimentos, abriu-lhe brasileiramente os braços; esse exemplo de tolerância e fraternidade impressionou-me muito. Instalou-se no sobrado com a máxima naturalidade, um admirável cinismo; retornava aos assuntos de conversa de vinte anos atrás. (*IS, *p. 955)*

Mas este lugar de superfície, convenção e artifício não seria a abreviatura de todas as moradas vizinhas e consangüíneas não existisse, interditado e enigmático, o porão. Casa da festa sim, mas também casa da doença e do mistério. Habitável e habitado por Hortênsia, a filha caçula de Antônio e Leonor Monteiro da Silva, o porão verticaliza o sobrado de dois andares: "... ele [o porão] é em primeiro lugar o *ser obscuro* da casa, o ser que participa das potências subterrâneas. Sonhando com ele, concordamos com a irracionalidade das profundezas" . Ao recinto secreto, os pais de Hortênsia acrescem um banheiro – "fato raro na época" (IS, p. 953), mas sintoma do seu regime noturno. Aqui a demência (?) evita voluntariamente qualquer contato ou manifestação, multiplicando-se em enigmas:

Desde menina [Hortênsia] trancara-se num dos quartos do sobrado. [...]

Que fazia a jovem, sozinha no seu estreito domínio o dia inteiro? Diziam que bordava, costurava, lia romances. Segundo pude apurar, teria contato somente com a mãe e os ir-mãos; mesmo assim os contatos indispensáveis.

*Nunca consegui saber o motivo exato dessa atitude da moça voluntariamente alienada do convívio humano. (*IS, *p. 953)*

A inexplicável clausura faz proliferar na cidade um infinito de hipóteses: feiúra? timidez mórbida? loucura mansa? uma beleza tanta que poderia provocar nova guerra de Tróia? Tratando de destruir todas as teorias, a família acaba por transformar o assunto Hortênsia em tabu: "Todos começaram tacitamente a achar melhor a persistência do enigma do que a sua explicação" (*IS*, p. 953). Quanto ao jovem Murilo, a ânsia, a enorme curiosidade de ver, conhecer, tocar a prima enclausurada o fizeram construir para si uma versão de Hortênsia, "belíssima, fascinante, sinuosa", "parelela ao original" (*IS*, p. 953).

Durante anos o adolescente desce ao porão na expectativa de vislumbrar a precursora das figurações literárias da incomunicabilidade, mas encontra apenas os três manequins vermelhos que batizara de "'santíssima trindade terrestre'" (*IS*, p. 953). "Até que um dia a porta de Hortênsia entreabrindo-se pude entrever um raio oblíquo do seu rosto; a visão, intransmissível por meio de letras, durou um milésimo de segundo, permanecendo pela minha vida afora até hoje. Segundo Leopardi '*lingua mortal non dice*...'" (*IS*, p. 953)

As revelações fundamentais são mesmo indizíveis, a visão do enigma eclipsa o olho, "o sonho do porão aumenta invencivelmente a realidade" [12]. Enfim, a casa de Sinhá Leonor cresce até confundir-se com o "infinito íntimo", colige em si todas as moradas, revela-se o lugar de cruzamento das horizontais do destino exterior e das verticais do mistério. No sobrado misturam-se o público e o privado, a natureza e o artifício, a sala e o porão, o trágico e o cômico, o banal e o feérico, o dentro e o fora, a festa e a doença, o óbvio e o obtuso, o desvelado e o velamento, o real e o irreal. *Locus* da conciliação dos contrários, casa natal da poesia muriliana, mãe pública de todas as moradas, pois a casa paterna, embrião dos sonhos e dos hábitos do habitar, deve permanecer na penumbra do privado, no resguardo da maternidade.

Berço e paraíso, hospital e prisão, teatro e clausura: o sobrado de Sinhá Leonor reúne em si as características maternas, femininas das casas anteriores, incluindo a morada "paterna" e algumas menores. Em todas, reinam as mulheres como seres dominantes. "E na casa de Sinhá Leonor a mulher dominava. Além do centro, a periferia: as inúmeras amigas da família, algumas de grande charme" (*IS*, p. 949). São as mulheres a coluna e a raiz do habitar, tanto que com a morte de Sinhá Leonor desfaz-se a casa e dispersam-se os membros da família.

São essas casas fêmeas que se oferecem ao menino-adolescente como espaço aberto (embora protegido) à educação dos sentidos, à prática dos afetos, aos jogos de eros, à elaboração da personagem, à descoberta das formas da natureza e dos mecanismos do artifício. São elas que, coligidas, restauram a cidade originária como um microcosmos, de cujos centros emanam tanto as ordenações quanto as interdições. Não o Paraíso bíblico, mas ainda assim o lugar familiar e onírico onde o *communitas* prevalece sobre o *dominium*: "Todos se conheciam, Juiz de Fora parecia constituir uma única família" (*IS*, p. 927).

Engendrada pela reunião das casas construídas e dominadas pelas mulheres – mesmo incluindo aquelas que se dão como um teatro aberto –, a cidade familiar tem os elos comunais como limites, opera forças centrípetas, aciona verbos maternos: cuidar, proteger, fechar, encolher, abrigar, nutrir, conservar, permanecer,

embalar, manter, guardar, envolver, durar. Tais verbos bastam ao menino, até que se abre "o tempo das revelações, das revoluções, da descoberta do sexo e da fábula" (*IS*, p. 937). Então, as casas das mulheres, que dominam em extensão e profundidade o microcosmo tipográfico d'*A idade do serrote* e o topográfico da cidade, cedem às casas dos homens.

O *fora* que as casas das mulheres oferecem, por teatral, é apenas encenação do exterior, conservando os valores de proteção do regaço materno. Paradoxalmente, o *dentro* das casas dos homens se expande para a imensidão do mundo. Habitar é aqui a clausura necessária ao aprendizado dos modos de saber, das práticas do pensar, dos estados do espírito, das estratégias do intelecto, dos sentidos da passagem. "Os homens não sabem construir as casas senão a partir do exterior" [13], onde à educação dos sentidos acrescentam-se o refinamento da inteligência e a formação literária, filosófica e espiritual.

Não se pode descurar que, pensando na educação dos filhos, o pai de Murilo liga-se aos homens mais cultos de Juiz de Fora, de modo que para a casa da família convergem padres, professores, intelectuais e literatos:

> *Vi e ouvi mais de uma vez reunidos em tertúlia, Sílvio Romero, Lindolfo Gomes, Belmi-ro Braga e José Freire, à época um dos mais eruditos latinistas de Minas Gerais, nosso professor de português. Contando o fato a Jaime Cortesão, ele me observou: Bem se vê que cedo o Murilo sentou-se à mesa dos deuses. (*IS*, p. 943)*

Dentre outros, também circulam pela residência dos Mendes o Padre Júlio Maria – "o primeiro portador do fogo, o destruidor da imagem convencional do suave Nazareno e da lânguida Madona, o anunciador do Catolicismo como força violenta destinada a subverter a nossa tranqüilidade e as próprias bases do mundo físico; o *speaker* do Apocalipse" (*IS*, p. 913) –, Primo Alfredo – professor, dentista e adepto da Maçonaria, "formado (ou deformado) pelo positivismo e o naturalismo científico" (*IS*, p. 917), antípoda do catolicismo do pai Onofre –, e Primo Nélson – professor e diretor de colégio, "temperamento quase secreto, mais lírico" (*IS*, p. 926) que o irmão Alfredo, foi um dos principais motores do fervor literário e da formação espiritual de Murilo.

Mas são as casas de professores, poetas e intelectuais que se apresentam ao adolescente como locus privilegiado para a sua formação, seja porque distantes da morada paterna já prenunciam o destino viageiro, seja porque o colocam em contato com realidades e questões que transcendem a infância e a vida provinciana. Não por caso, do mito em que Platão [14] procura desvelar a essência da *paideia* Murilo empresta a imagem que concentra a casa do poeta Belmiro Braga:

eis o poeta Belmiro Braga, filho de português, autor de Montezinas, *o João de Deus mineiro, dizem; amigo de meu pai, tendo eu sete anos voluntariamente me ensina a rimar e metrificar, mais tarde me abre a caverna da sua biblioteca onde durante mil e uma tardes descubro Bocage, Antônio Nobre, Cesário Verde, Camilo, Fialho de Almeida, Eça de Queirós... (*IS, *p. 910)*

Na caverna onde o menino ascendeu aos primeiros degraus da formação, o poeta procura a raiz comum de **passado** e **passagem**, a qual encontra por inversão na lembrança do volantim Belmiro Braga. O trovador da cidade em que até os pássaros são belmirianos oferece a Murilo a caverna de que, mesmo em viagem, jamais conseguiu libertar-se:

Vai à Europa, não descola o pensamento do Brasil; ouvindo em Berlim um concerto da Orquestra Filarmônica manda-nos dizer que a toda aquela sabedoria e disciplina alemãs prefere uma função

da banda do Sinfrônio de Faria
Num domingo de festa em Juiz de Fora. (*IS*, p. 911)

Aceso na memória, o fogo primordial do saber e da literatura ainda projeta as sombras da *paideia* nas paredes da caverna. O poeta que, em "Microdefinição do autor" [15], diz andar à roda de Platão e observar a novidade das coisas debaixo do sol, encontra nas quadras belmirianas, mais que o apelo da infância, a alegria da passagem, a *voluptas* de um destino em harmonia com o passado imaginado. Ter-se, ao contrário de Belmiro, descolado da caverna juizforana significa não apenas que foram realizados os sonhos de evasão da realidade menor, que se cumpriu o desejo de abertura do mundo. Segundo Bacherlard, os devaneios em direção à infância nos colocam o problema das verdadeiras raízes do homem, o que inclui decerto a formação na comunidade de origem .

Em busca do "*destino do devaneio*", das moradas da *paideia*, Murilo transita da infância na caverna de Belmiro Braga, situada ao lado do jornal *O Farol*, à adolescência no vasto sobrado do professor Almeida Queirós à rua Direita. O gabinete de estudo do "poeta do magistério", "iniciador aos ritos de uma alta literatura" (*IS*, p. 963), semelha ainda uma caverna, embora uma caverna expansiva, porque depositária dos tesouros da literatura em língua francesa: "No seu amplo gabinete de estudo notavam-se uma mesa, algumas cadeiras, e ausência de estantes, substituídas por muitas arcas encostadas às paredes... Depositava-se ali o essencial dessa literatura, da *Chanson de Roland* até o meio do século XIX" (*IS*, p. 964). Abrem-se ao poeta neófito as arcas de Racine e La Fontai-ne, Malherbe e Ronsard, Fontenelle e Vigny, Nerval e Baudelaire, enquanto os "ecos rotativos de canções infantis" mudam nos "gritos agudos de jornaleiros anunciando em flecha *O Farol*, o *Jornal do Comércio*, o *Correio de Minas* com as últimas notícias da guerra européia" (*IS*, p. 964-965).

Através dos jornais – e mesmo de um estudo de Euclides da Cunha sobre o *Kaiser* –, o professor Almeida Queirós desvela ao discípulo as janelas do caos do mundo exterior, os "violentos sinais de violação da ordem coletiva e quase cósmica, o romper, mesmo à distância, de um Drama que iria nos atingir diretamente a todos" (*IS*, p. 965). Também lhe abre as janelas do cosmos quando, nos momentos de astronomia amadorística, problematiza a "personalidade dos astros" e a existência da vida em outros planetas. Ao encarnar o embate entre Pascal e Fontenelle, o mestre inaugura para o adolescente as questões do tempo, do espaço e da memória.

Talvez ali, na sala das arcas, o poeta pela primeira vez se coloca "à beira do antiuniverso debruçado" (*SB*, p. 444), perscruta "as colunas da ordem e da desordem" (*P*, p. 98) que sustentam a casa e a cidade sitiadas pelos acontecimentos mas abertas ao espanto. Pelas mãos do mestre, cedo "O poeta abre seu arquivo – o mundo – / E vai retirando dele alegria e sofrimento" (*PL*, p. 408). Até que irrompesse a *Treizième* nervaliana, o sobrado multiplica-se em horizontes livrescos, descerra as janelas para a bagunça da matéria (guerra), ensina o "olho armado" com um óculo de alcance, atualiza o *ébranlement* da visagem do cometa Halley e prepara o poeta para inaugurar "o estado de bagunça transcendente" (*P*, p. 117). E se, na sua pequenez, "a cidade esvazia os sonhos" (*Met*, p. 363), o poeta vai "beber na fonte aérea" (*Met*, p. 363) que brota das casas dos homens.

Complementar e adversativo em relação à desordem algo lírica e feérica do gabinete do professor Almeida Queirós, o aspecto metódico e ordenado do chalé vermelho do professor Aguiar resume em si a personalidade do proprietário e a função "ortopédica" que este atribui à filosofia – "restaurar o mundo deformado" (*IS*, p. 970). Nas primeiras visitas ao chalé situado na rua da Liberdade, o adolescente se surpreende: "... a casa do professor é ordenadíssima, uma livraria com o apêndice de três pessoas no fundo, os livros são fichados e bem arrumados nas estantes modestas... Julgava que os filósofos não pusessem ordem nas suas coisas" (*IS*, p. 969).

A inteligência variada e as perguntas insólitas do mestre dão corda à cabeça de Murilo, o convidam a "brincar de pensamento" (*IS*, p. 970). Dentre outros, Cristo, Platão, Santo Agostinho e, principalmente, Spinoza – pai espiritual do professor – participam das primeiras meditações do poeta, prenunciando o que ele tentaria mais tarde, as "*liaisons dangereuses* entre poesia e filosofia, poesia e ciência" (*IS*, p. 970).

As casas dos homens figuram como janelas onde se cruzam os horizontes da ordem e do caos, do destino sonhado e da morte abrupta. Ali, a memória encontra

as rubricas e marcações da "personagem de enigma" que o poeta constrói e desconstrói para si. Também as possibilidades de improviso que ensejam uma formação feliz. O somatório de todas as moradas, femininas e masculinas, parentes, vizinhas e distantes, realiza a cidade como o teatro da infância-adolescência, com sua ma-quinaria de cena, ribalta, fosso da orquestra, platéia, camarotes, bastidores e subsolo. E também o lustre feérico – "a coisa mais bela do teatro, segundo Baudelaire" (*IS*, p. 949) –, as galerias, passagens e portas laterais onde, mais do que no palco, o menino advinha as promessas do mundo exterior.

A formação na comunidade de origem se dá entre o microcosmo familiar e protegido das casas-útero e as moradas abertas para os dramas do ofício humano e as questões do cosmos, entre a Juiz de Fora como *imago mundi* materna e a cidade convertida no *gran teatro del mundo*. Do salão azul da baronesa ao gabinete do professor Almeida Queirós, dos sobrados consangüíneos aos chalés mais distantes, a memória refaz o trânsito da *métra-pólis*, conformada pelas casas das mulheres, à *métron-pólis*, onde o étimo delira para dizer das leis e dos limites que o Pai impõe ao tempo-espaço e ao homem – e assim "boxear com a eternidade" e a morte. Em *A idade do serrote*, tal trânsito é reiterado pela própria ordenação dos textos, na medida em que a predominância das figuras femininas, infantis ou filiadas à casa "materna" declina ao final da obra, onde prevalecem a vida exterior ("A rua Halfeld", *IS*, p. 961) e as personagens professorais e masculinas, sendo que o penúltimo texto refere-se, sintomaticamente, ao pai de Murilo.

Extensão da casa familiar, obra do homem coletivo, a cidade mítica e fraterna oferece ao poeta a eternidade na forma de infância, mas também a visão da tesoura de Átropos:

> A infância vem da eternidade.
> Depois só a morte magnífica
> – Destruição da mordaça:
>
> [...]
>
> Só vemos o céu pelo avesso.
>
> (*PL*, p. 437)

Embora gênese, a cidade prenuncia a letra do apocalipse; embora corpo-origem e lugar da *paideia* pessoal, também lembrança-aguilhão do exílio do "homem solto no mundo" (*P*, p. 99); embora *ville-mémoire*, um inventário de perdas. No teatro heraclitiano da memória, "o tempo é uma criança, criando, jogando o jogo de pedras; vigência da criança" [17] que, na *verbum-fania* da prosa, opera a convergência entre a Eterna Cidade (porque originária e fechada às *avances* da morte) e a Cidade Eterna (conquanto *città aperta* ao "enorme roer"

do verme), entre "as rodas dos arcos das meninas de Juiz de Fora rodando numa praça em 1910" (*Cv*, p. 736) e "as ondas redondas das rodas de Roma" (*Cv*, p. 716), lugar de memorar nas ruínas do passado as colunas da realidade e do tempo. "Porque Roma, segundo um célebre soneto de Quevedo, não está mais em Roma" [18], da mesma forma que a Juiz de Fora da infância-adolescência já não está mais em Juiz de Fora – se é que os jardins e casas, as igrejas e pomares, os parques e ruas, as montanhas e colégios da cidade-texto algum dia conheceram senão o goniômetro da *topofilia*, o gnômon com desvio parmenidiano.

NOTAS

[1] As citações de poemas e textos em prosa de Murilo Mendes serão extraídas de *Poesia completa e prosa* (MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995) e suas referências assinaladas no texto, entre parênteses, grafando-se a abreviatura do livro específico, conforme a lista a seguir, acompanhada do(s) número(s) da(s) página(s) citada(s): *Poemas*, *P*; *A poesia em pânico, PP*; *As metamorfoses, Met*; *Poesia liberdade, PL; Sonetos brancos, SB*; *A idade do serrote, IS; Convergência*, *Cv*; *Poliedro, Pol*; *Ipotesi, Ipo.*

[2] BACHELARD, Gaston. *A* poética do espaço. In: -----. *O novo espírito científico*; *A poética do espaço*. Trad. Remberto Francisco Kuhnen, Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Nova Cultural, 1988a, p. 117.

[3] Referimo-nos especificamente à "curiosa página" de Ignacio Gama transcrita no *Álbum do Município de Juiz de Fora*, organizado e redigido por Oscar Vidal Barbosa Lage e Albino Esteves em 1915. (LAGE, Oscar Vidal Barbosa, ESTEVES, Albino. Álbum do Município de Juiz de Fora. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas, 1915, p. 159-160).

[4] ELIADE, Mircea. *Traité d'Histoire des Religions*. Paris: Payot, 1953, p. 22.

[5] CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva *et al*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991, p. 183.

[6] SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Modos de saber, modos de adoecer*: *o corpo, o estilo, a história, a vida, o exterior*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999, p. 58.

[7] V. MOURA, Murilo Marcondes de. *Murilo Mendes*: *a poesia como totalidade*. São Paulo: Edusp/Giordano, 1995, p. 15-16.

[8] Publicado no *Jornal do Brasil* em 19 de agosto de 1975. Apud MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 63-64.

[9] SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Modos de saber, modos de adoecer: o corpo, o estilo, a história, a vida, o exterior*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999, p. 58.

[10] Acerca do quiprocó, v. BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983, p. 54-55.

[11] BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. *In*: -----. *O novo espírito científico*; *A poética do espaço*. Trad. Remberto Francisco Kuhnen, Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Nova Cultural, 1988a, p. 121.

[12] Ibidem, p. 122.

[13] Ibidem, p. 153.

[14] PLATÃO. *A República*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996, p. 317-322.

[15] MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 45-47.

[16] BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988b, p. 131.

[17] ANAXIMANDRO, PARMÊNIDES, HERÁCLITO. *Os pensadores originários*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão e Sérgio Wrublewski. Petrópolis: Vozes, 1991, p. 73.

[18] MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 47-48.

Friedrich Frosch
UNIV. DE VIENA

O além-túmulo do pós-tudo: visões e assombrações da modernidade na poesia de Sebastião Uchoa Leite

aqui jaz
para o seu deleite
sebastião
uchoa
leite
(Sebastião Uchoa Leite)

Em dezembro de 1998, o *Jornal de Poesia* lançou uma espécie de Antologia dos Poetas do Brasil, "escolhidos em pugna memorável, eleição limpa, promovida pela Fundação Biblioteca Nacional, entre 119 intelectuais brasileiros". Segundo esse "concurso", o escritor carioca de origens pernambucanas, Sebastião Uchoa Leite, ficou em 17° lugar, vítima do *establishment* impiedoso (fonte: www.secrel.com/br/jpoesia/lista.html). Nada adiantou sua aversão profunda a manobras de autopromoção, não o salvou da entrada no panteão dos contemporâneos ilustres sua vida retraída de adversário de panelinhas.

A poesia dele evidencia de forma exemplar o tratamento de questões estéticas e filosóficas, levantadas na produção poética mais avançada de hoje em dia. A sua obra, pouco volumosa mas crucial, tece, em grau variável de intensidade conforme o período de produção, uma rede de relações com a tradição doméstica e mundial, principalmente européia [1]. Raríssima, e sempre para fins irônicos, é a auto-citação, como p. ex. em "Anotação 7: Palavras e problemas" (Uchoa Leite 1993: 75), que se refere à "Poética dos mosquitos" (Uchoa Leite 1988: 64). De modo geral, o poeta defende uma posição internacionalista, contra todo e qualquer ufanismo ou *instinto de nacionalidade* (que para ele não passaria de uma recolocação do pseudo-dilema internacionalismo vs. regionalismo), mesmo quando introduz trechos de textos de poetas brasileiros consagrados como Gregório de

Matos, Augusto dos Anjos, Manuel Bandeira, ou aponta como referências literárias tão distantes como João Cabral e Marcelo Gama, entre outros. Porém, a presença de figuras fulcrais – Drummond, Bandeira ou Murilo Mendes – todos eles citados como **padrões-padrinhos** por Sebastião [2] é antes calada, apesar dos ecos acima mencionados; sirvam de exemplo as alusões nitidamente cabralinas contidas nas duas versões de *A linha desigual* (Uchoa Leite 1988: 27s.) ou em "Mínima crítica" (Uchoa Leite 1988: 35-39). Em casos excepcionais até introduz alguns conterrâneos contemporâneos: menciona Régis Bonvicino ("Questões de método", Uchoa Leite 1988: 93), Haroldo de Campos ("In memoriam Khlébnikov", Uchoa Leite 1988: 22) e alude a Ana Cristina Cesar ("Duas visitas", Uchoa Leite 1988: 31).

Tal como os irmãos Campos, o poeta-tradutor é conhecedor profundo do cânone da literatura universal e se destacou no traslado de grandes textos da *Weltliteratur* para o português. Testemunham disso a tradução exímia da obra de Villon, como também as da *Alice* de Lewis Carroll, de poemas de Leopardi e de Morgenstern, para dar apenas uns exemplos. E, à maneira dos concretos, é crítico perspicaz e lúcido.

O "pós-tudo" no título desse artigo faz referência a uma data que, segundo Roberto Schwarz, é um marco histórico: o 27 de janeiro de 1985, em que o Folhetim publicou o poema *Pós-Tudo* de Augusto de Campos [3]. Schwarz, num ensaio polêmico (Schwarz 1987), tenta mostrar que os concretos paulistanos pecam por falta de engajamento, representantes, conforme declara, também de atitudes descomprometidas da pós-modernidade. O poema-cartaz famigerado, em letras garrafais, assume ares de anti-manifesto, quiçás tingido de auto-ironia, da relatividade de tudo. Beirando o fracasso estético, voltaria, contra as intenções do autor, a uma linguagem corriqueira, sem "aura". Uchoa Leite, que aprecia a contribuição tanto poética quanto teórica da tríade Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos e que simpatiza com suas atividades, conseqüentemente é algo como um vizinho, mas longe de se inserir por inteiro no movimento. Sem construir um passado que de certa forma culmine na sua própria obra, ele é colecionador apaixonado de autores, atores, pintores, compositores e figuras mitológicas da cultura de massas com que povoa seus textos, ora por motivos de sintonia, ora por efeitos de contraste e dissonância irônicas.

Devido a certos rasgos peculiares seria plenamente lícito situar a produção de Sebastião no âmbito da pós-modernidade. Uma primeira abordagem poderia se apoiar na sobrevivência e transformação (seria exagero falar em ruptura completa) do modernismo. Sendo esse um termo antes de tudo relacional que, sem oferecer grande expressividade, poética, no caso, circunscreve principalmente o conceito de avanço cronológico, é de baixo valor informativo,

comparável a noções igualmente precárias como p. ex. "pré-modernismo" ou "pré-romantismo". Vejamos em que nos possa ser útil o rótulo. O fato de que a idéia de quebra de solução de continuidade constitui uma das preocupações estéticas de Uchoa Leite, se torna evidente em várias ocasiões. Assim, o poeta dirige contra as concepções chamadas tradicionais os sarcasmos de "O doce estilo novo" (Uchoa Leite 1988: 91), onde aconselha matar o cisne de Verlaine, mencionado em "Art poétique" e, mais explicitamente, no igualmente famoso "Tuércele el cuello al cisne", de Enrique González Martinez (in: *Los senderos ocultos*, 1911). Ao pregar uma ação decidida de *tabula rasa* e o abandono da tradição petrificada, na verdade atinge um fim contrário: baseando-se numa série literária muito bem delimitada, reintroduz todas as obras que usaram esta metáfora famosa e consegue assim renovar o patrimônio literário onde foi colhê-la. Diga-se de passagem que Sebastião, um mestre em economia verbal, mata mais coelhos com essa sua cajadada: fustiga também a linguagem mentirosa e repetitiva da esfera político-burocrática.

torce o pescoço dos mistérios
de enganosa plumagem
de cisnes e galináceos
dos ministérios.

(Uchoa Leite 1988:91)

Outra vez, em "Cisne", reitera o conceito, ligeiramente variado:

Primeiro
O cisne se evade
Depois é um cisne de outrora
Depois torcem
O pescoço da plumagem
A eloqüência da linguagem
Enfim torcem
O pescoço do cisne.

(Uchoa Leite 1991:14)

O essencial neste trecho citado parece ser a postura cáustica com que enfrenta os "matadores"-"exterminadores", que cometem seu crime lingüístico praticamente no vazio, contra um ente ausente: matam um animal que já fugiu antes que eles, os inimigos da retórica convencional representada pelo cisne, o tenham atingido. O "cisne de outrora" com que lidam é uma simples lembrança desbotada, uma mistura de aspectos concretos e abstratos. Tirando à imagem qualquer existência na esfera real, o poeta cria uma fantasmagoria que, ironicamente, assume qualidades de uma forte presença física, na confusão semântica dos dois substantivos de "pescoço da plumagem".

Em face à propagação da amnésia pós-Holocausto, terreno ideal para pulularem as várias Disneylândias da aldeia global, enquanto se navega desorientado no *cyberspace*, com os novos filósofos à Oswald Spengler outra vez proclamando o "fim da história" que nem os sapos do poema de Bandeira, os que ainda rezam pelo terço parnasiano, se colocam os problemas da memória histórica, da responsabilidade humana e do ponto de vista ético. Aí o escritor engajado, apesar de pós-moderno, entra definitivamente em conflito com certas concepções correntes que tentam tomar a temperatura da nossa época. Presenciamos nos discursos teóricos a guerra à totalidade –ou, para os partidários do movimento, ao totalitarismo interpretativo–, ao caráter monolítico dos *Grandes Relatos*, com recorrências freqüentes aos jogos de linguagem de Wittgenstein (assunto discutido, entre outros, por Jean-François Lyotard e por Sebastião Uchoa Leite aplicado ao grande romance de Canetti, *Auto-da-fé, Die Blendung*, em *Jogos e enganos*[4]).

Assim, o pós-modern(ism)o, entendido como im/postura filosófica, desenvolve certos aspectos do estruturalismo de cunho francês, notadamente no que concerne à sua campanha contra o sujeito autônomo, caro à filosofia européia na esteira de Kant, contra a própria noção de essência e contra a idéia de um centro organizador, tanto do discurso como do sentido em geral. Uma palavra-de-ordem usada até à exaustão e origem de numerosos mal-entendidos é a do *anything goes*, uma abertura não só para uma nova liberdade, mas também para o descompromisso generalizado, seja ele estético, histórico ou social. Um conceito, pois, apenas vagamente definido, que aparenta ter sua razão de ser e seu conteúdo descritivo, no tocante ao acordo geral, principalmente numa demarcação de ordem cronológica, designando o período seguinte ao modernismo. Estamos outra vez na estaca zero.

Vivemos em tempos confusos, as verdades se pluralizaram, suas versões divergentes inundam os canais de comunicação, registra-se e se sintetiza o que é considerado como a *Realidade*, através de códigos variáveis. Em meio a uma crise, por muitos sentida, do pensamento contemporâneo, uma das heranças das vanguardas históricas é a impressão do esgotamento definitivo de todos os caminhos e recursos possíveis, da liberdade criativa inoperante, do incontornável beco sem saída. O artista nesses dias que correm anda nadando no nada da cloaca máxima, debatendo-se na vala comum, lugar escuso onde tudo termina em decomposição. Imagens desse gênero tomam sua forma mais concreta no que chamaria de "cultura do excremento", praticada literalmente pelo *Acionismo Vienense* (Wiener Aktionismus) dos anos 60 e 70, e que sob várias espécies recicla ironicamente os restos da ambrósia elitista, pasto bem ou mal digerido.

Encontram-se certos traços de uma tal dessacralização contínua do fazer poético (que outra vez lembram um certo João Cabral, esse da "Antiode" e textos afins) na obra em questão: "poeta de privada / vive inspirado na merda" ("Pequenas idéias fixas", Uchoa Leite 1988: 63); "A acidez que corrói / todo o espírito das coisas / e fecha tudo / ao contrário da diarréia" ("Mínima crítica 10", Uchoa Leite 1988: 39), "toneladas de versos / ainda serão despejados / no wc da (vaga) literatura / ploft! / é preciso apertar o botão da descarga" ("Encore", Uchoa Leite 1988: 111) ou "a asma e o espasmo dos orgasmos / miasmas e excrementos" ("A gosma do cosmo", Uchoa Leite 1988: 113). Este último poema pertence a um conjunto de textos em que Uchoa Leite trabalha o lado fonológico de maneira impressionante e com máxima eficácia: para criar um intenso efeito sonoro basta bater sempre na mesma tecla: *asma* espasmo orgasmo mi*asmas* ...).

Sondando as potencialidades da língua portuguesa – considerada propensa à degeneração por boa parte dos puristas, é só pensar nas preocupações sabidas do próprio Fernando Pessoa – Sebastião Uchoa Leite ridiculariza a vertente metalingüística dos defensores e ilustradores (pouco inteligentes, segundo ele) do idioma. Só acata tal procedimento quando não se leva a sério em demasia. Assim, como postura autocrítica, é uma das características da sua própria poesia: "Linguagem é a mira dos idiotas" (in: "Esboço", Uchoa Leite 1988: 19). Outro Osvaldo Cruz, instila-se o veneno verbal nas próprias veias, à guisa de um escorpião: "Os conceitos são escorpiônicos / Que se ferram porque letais" ("Noten zur Dichtung 2", Uchoa Leite 1988: 51).

Na sua revisitação das desventuras vanguardistas, voltaram a se refletir nos olhos da geração posterior, de que faz parte Sebastião, olhos ainda inflamados pela fumaça do iconoclasmo, visões mais pacíficas (e, à diferença dos contemporâneos lusos, quase nunca atlânticas). Em vez de uma saudade de aquém e além-mar, inerente ao modernismo português, e do fascínio pelo pitoresco, cultivado pelo regionalismo brasileiro, há o desencanto urbano, a *Entzauberung* de Max Weber. Percorre-se mais uma etapa, de avanço, num processo que começou com a valorização do autóctone, primeiro de forma distorcida e idealizada no romantismo brasileiro, depois retomada às avessas pelos modernistas na sua procura das próprias raízes dentro e fora do país, aos quais seguiram os pregadores de uma autarquia sonhada, depois da revolução de 30. A ideologia desenvolvimentista constituía o pano de fundo das correntes estéticas dos anos 50, de tendências internacionalizantes e caracterizadas pelo fascínio de modelos arquitetônicos e padrões estritamente formais: uma nova ordem, cuja palavra-chave virtual era "vanguarda e progresso". Só que esse afã pelas novidades de linhas nítidas – antípoda do barroco colonial e pós-colonial – não

tardou a perder seu brilho a partir dos anos 70, época em que Sebastião começou a publicar seus textos mais importantes, depois de ter estreado, no final da década dos anos 50, com *Dez sonetos sem matéria*, composições abstracionistas tingidos de preocupações metafísicas, como a experiência da passagem do tempo. A introspecção esteticista, com seu alto grau de sofisticação, tornou-se inviável para quem não era indiferente à sordidez da existência e aos métodos cada vez mais sutis de dominação manipuladora inventadas pela mídia e pelos asseclas dos donos das redes da comunicação de massas. Em vez de libertação econômica, bem-estar geral, igualdade social e independência política instaurou-se um movimento regressivo de colonização tecnológica, para a qual pouco importa de onde se originam os produtos e processos destinados a garantir e sustentar o poder. A infiltração se dá sorrateiramente, não permitindo aos consumidores, prestes a con-sumir todos juntos – con-sumados – no vazio dos discursos cínicos da classe dirigente e seus comparsas, nenhuma escolha de armas defensivas contra a invasão do subconsciente. A poesia de Sebastião também é uma reação a esse processo, alarmante e soporífero ao mesmo tempo. Às vezes a indignação irônica aflora, como p. ex. numa referência cinematográfica a *Blade Runner*, quando o autor em face à reprodução estereotipada da substância psíquica fala de "alma de replicante" ("Vida é arte paranóica", Uchoa Leite 1988: 16).

A indústria baseada na informática (e não na informação "objetiva"), grande fábrica de sonhos e atrocidades, conforme a demanda, niveladora e pseudo-democrática, cada vez mais se apossando da imagem "pura", fácil de entender na sua superfície brilhante, supostamente sem necessidades de ser analisada, ferramenta da massificação acrítica, essa indústria é a grande ameaça do futuro. O perigo iminente existe não só para a poesia, mas para a cultura em geral, num campo de batalha onde o pensamento independente, a expressão individual, travaram uma luta desesperada contra os padrões culturais prefabricados com destino a agradar às maiorias sem grandes exigências estéticas, padrões esses que têm sua forma mais representativa na estética barata do *american way of life*. A produção do nosso autor reflete esse combate surdo, introduzindo numerosas referências à propaganda, ao cinema, aos códigos noticiário e televisivo. A sua crítica fala baixinho: um ciciar corrosivo, contido, anti-verborrágico que se insurge, átona e atônita, contra aqueles fenônemos.

Quais então as possibilidades do escritor consciente, trabalhando no olho do furacão, para preservar uma posição idealmente quase-autônoma, mesmo se fosse a do albatroz baudelaireano, ave ridícula e estranha, uma vez que pousa no tombadilho-*tombeau* do navio? Como deve ser organizada a resistência combativa à invasão insidiosa, objetivo principal da obra de Sebastião Uchoa Leite? O Eu,

acossado, perdida para sempre sua posição superior, se refugia numa privacidade que é, por sua vez, uma território minado (como o é a inefável privada onde o gênio ingênuo ainda pode sentar num trono doirado de príncipe). A ideologia do culto do indivíduo, artigo de fé dos neo-liberalismos econômicos, está no poder e um dos fatores principais a gerar o babilônico mal presente (esse das famosas *Redondilhas de Camões*), enquanto as teorias de explicação e melhoramento do mundo falharam de forma miserável. O *Eu* oscila entre o ser e o não ser, é miragem e especulação e um aparelho psíquico inerme que serve para gravações quaisquer. Disperso em experiências caóticas que vão se acumulando cada dia, reside em lugar nenhum, flutua nas correntes que o impelem, vítima neurótico-paranóica de um excesso de impressões, sem rumo nem âncora. Se muito, cristaliza-se ilusoriamente no centro inacessível de um universo solipsista permeado pelas forças destruidoras do capital. Esse *Eu*, entre hipotético e empírico, projeta-se sôfrego no mundo das imagens que, apesar de todas as simulações engenhosas de computador, parece reduzir-se a duas dimensões, e some, sugado de vez, sem retorno, pelo ralo de uma realidade rala e incompreensível. Ao desaparecer, ainda se lembra vagamente das suas origens históricas, estrebuchando, meio afogado já, não se ilude mais sobre sua vulnerabilidade, seus limites, fraquezas e fracassos. O pensamento corroído e em curso de se desfazer teima em agarrar-se a algumas escassas idéias fixas, cultiva suas obsessões na luta pela sobrevivência es-pectral num mundo fragmentado, espécime de um *hic et nunc*, gênero “seco, fero e estéril monte", junto do qual não espera nenhum Além promissor nem teleologia que tranqüilize, por precária que fosse.

Num texto mais recente, Sebastião volta à questão do esteio estético confiável, desta vez expressa de forma circular, que faz com que os opostos se encontrem, unindo-se numa tautologia na segunda linha da citação seguinte:

> Fora algumas metáforas
> Nada é nada
> Nem a máquina Enigma
> Ou a desenigmação total
> Os códigos
> Desconstróem-se

("Fora algumas metáforas", Uchoa Leite 2000: 46)

Mesmo se houver outras dimensões numa "anti-physis do universo", é impossível explorá-las, nem nos é dado saber se exercem alguma influência sutil sobre a vida humana. Apesar de ser poeta anti-metafísico, Sebastião Uchoa Leite evita excluir categoricamente a hipótese de existirem tais aspectos da matéria desconhecidos, profundezas mentais abstratas, inexplicáveis.

Concretizada nos humores atrabiliários, em sentimentos de angústia, em estados psíquicos como o susto existencial e a paranóia, a *conditio humana*, que tende a esvaecer nos discursos chamados pós-modernos, continua a fazer assombração racionalizada. Lúcida e ludicamente, desinvestida de qualquer forma de *pathos* ou de um barato proselitismo doutrinário.

Entre a subjetividade interpretativa da expressão verbal e a realidade material circundante e refratária a ser "cunhada" pela palavra se interpõem elementos "atrapalhadores" e "para-ficcionais" que enforçam a coesão do poema, redirigindo-o para o concreto: uma espécie de autoterapia contra tendências abstracionistas. Por trás da corrente silábica, com suas quebras intencionais de ritmo, se encontra em muitos casos, altamente significativos, o cotidiano sórdido, às vezes em estado "puro", como em "Os passantes da Rua Paissandu" (Uchoa Leite 2000: 53), outras vezes num enfoque participante com preocupações político-sociais: "que tem o poder do espaço / tem o espaço do poder" ("Os críticos panópticos", Uchoa Leite 1988: 65), preocupações nem sempre formuladas de maneira séria, como deixam perceber textos como "História e consciência de classe" (Uchoa Leite 1988: 85) ou "Jean-Jacques Rousseau às avessas" (Uchoa Leite 1988: 86).

A linguagem de Sebastião é "impura", é cruzamento de discursos e idiomas diversos, que desconstrói produções textuais existentes, digerindo-as para rearranjá-las em combinações novas com significados inesperados. Não pretende demonstrar quão bem conhece e domina a tradição secular, tampouco visa a *épater le bourgeois* gratuitamente: a tática híbrida adotada por ele tem como função principal abrir uma brecha na autosuficiência complacente do poeta virtuose, embriagado facilmente pelas própias cascatas verbais, ou "Enroscado no serpens" (que seria escrito melhor grafado com traço, *ser-pens*, isto é, o Eu-caniço pensante), conseqüentemente sem mensagem transitiva: "ensimes*mudo*" (Uchoa Leite 1988: 18, o grifo é meu). Num poema sem título que visa a definir o termo *poesia*, Sebastião patenteia seu método de auscultar vozes alheias, aproveitando certos sentidos delas, às vezes cortados/truncados, distorcidos e desfigurados: "Uma identificação de ecos /por onde o ininteligível / se entende" (Uchoa Leite 1988: 30).

A prática intertextual lembra tanto a famosa "deglutição" antropofágica de Oswald como a teoria concretista das constelações e do *xadrez de estrelas*, desenvolvida a partir do Mallarmé revolucionário de "Un coup de dés n'abolit pas le hasard", com alguns ecos dos *Cantos* de Ezra Pound. Entrechocam-se na poesia de Sebastião expressões corriqueiras, banidas do discurso poético tradicional, seja ele altissonante, finamente lírico ou apenas de empostação, introduzem-se expressões das áreas tecnológica e política e palavras raras, que de vez em quando

se ligam em assonâncias e até servem para formar rimas preciosas. É evidente que nesses casos se trata de processos conscientizadores para desmascarar convenções antiquadas, ataques bem-humorados e impregnados de ironia deliberada, já que a rima hoje em dia não se usa mais ingênua impune e imunemente (apesar de todos os *Antídotos*) e com intenções sérias. Em contrapartida, há uma grande variação no comprimento das próprias linhas do verso (um poema em duas versões se chama "A linha desigual"). Seria possível falar, nestes casos, da irregularidade arriscada da linha arisca em vez da certeza quadrada. A casualidade imprevisível, com que vez por outra aparecem essas palavras rimadas (p. ex. em "Vida é arte paranóica", onde se encontram os dois versos "entre amores vapores / radares sensores", Uchoa Leite 1988: 16) ou assonâncias que à primeira vista cumprem uma função contrária à intenção subjacente, causa uma interrupção intencional e como que fecha o discurso temporariamente. Em vários conjuntos de versos brancos Uchoa Leite introduz seus sinais vermelhos que fazem o leitor apressado, motorneiro não necessariamente de Caxangá, pisar no freio (como em "Teatro", onde na distância do "teatro de sombras" espreita uma luz vermelha (cf. Uchoa Leite 2000: 66), propiciando-lhe o ensejo para fixar a atenção em certos pontos da paisagem urbana em volta, que normalmente lhe teriam escapado e para refletir ou, se pedestre, fazem-no parar com espanto no meio-fio. Assim acontece no poema "Spiritus ubi vult spirat" (na linha "Iam todos radiosos"), onde uma mulher provavelmente maluca, "sobrevivente / da magrém ad hoc", em meio do tráfego da Presidente Vargas mostra seu sexo aos transeuntes:

> Erguia a saia
> Mostrando a câmera escura
> Entre os bólidos
> Batia uma foto
>
> ("Spiritus ubi vult spirat", Uchoa Leite 2000: 63)

Os esparsos versos rimados quase nunca se encontram em posições previstas/ prescritas pela versificação à antiga, funcionam como elementos errantes, e às vezes acrescenta-se-lhes a consonância de rimas leoninas (cf. "Pequenos venenos", Uchoa Leite 1988: 123). Insinuam erros poéticos, gafes por descuido, mas na verdade se trata de um desmascaramento do efeito sonoro, que também se traduz em cacofonias intencionais , p. ex. "obra em dobras", ou ainda em anagramas freqüentes, tipo "motor" e "morto". Levando em conta a redescoberta recente da paronomásia e do anagrama, hoje em dia uma presença forte nas pseudo-mensagens da propaganda e apreciados pelo jornalismo, o poeta às vezes usa estes tropos para proferir seu ceticismo lingüístico: "Andar / Nadar / Pobre périplo anagramático" ("Outra visão do paraíso" , Uchoa Leite 2000: 43)

Embora ridicularize ao mesmo tempo a poesia egolátrica da expressão subjetiva e o engenho-e-arte do poeta sob o efeito da inspiração descontrolada, Sebastião não dispensa a fórmula original, o trocadilho "sério": "nado no côncavo do nada" ("Igual a uma charada", Uchoa Leite 1988: 97). Há textos que se constróem de cadeias de jogos de palavras, como "In memóriam Khlébnikov" (Uchoa Leite 1988: 22), "Noten zur Dichtung 1" (Uchoa Leite 1988: 50), "A gosma do cosmo" (Uchoa Leite 1988: 113), sem que por isso as invenções verbais se tornem meros jogos florais de malabarista. Outro texto transforma com fins irônicos o lema do Quincas Borba machadiano, supostamente imprestável por se ter tornado moeda corrente, dotando-o de novas forças na versão "ao vencedor as baratas" ("Pá! Pá! Pá!", Uchoa Leite 1988: 73). Além da invenção engenhosa, fora de paronomásias certeiras, Uchoa Leite por vezes relexicaliza lugares-comuns, que assim voltam a ter significados dotados de valor comunicativo real, p. ex. em *Uma traição (o sobrinho)*, onde a expressão "por um fio" se apresenta levemente alterada: "Estive por vários fios", recuperando seu sentido literal, já que se trata de um *Eu* que é paciente no hospital, deitado na cama e dependente dos soros que ingere por tubos plásticos (Uchoa Leite 1993: 23). Essa estratégia de reciclagem tira enorme proveito do material desgastado da língua coloquial para produzir novas denotações na linguagem de segundo grau que é a da poesia.

Para o poeta, certas constantes antropológicas e uma possível finalidade do ser humano se percebem com maior nitidez em predecessores de outras eras, em que se escreveram textos de uma inteligibilidade aparentemente superior, ao contrário da desorientação confusa reinante na atualidade. Assim, o passado invade o presente na fantasia da citação emprestada, não como eterno retorno, mas modificado, como que desfossilizado:

A repetição é a morte
Noutro código lateral
Digita-se ENTRA
E os cupins invadem o quarto
("Digitações", Uchoa Leite 1991: 21)

Os traços e as traças de tempos passados instalam-se num lugar que, diferentemente das poéticas tradicionais, não é mais um oratório para a veneração incondicional nem altar em que se imole o bode expiatório (nunca se matava esse na ara, foi enxotado ao deserto) do geralmente aceito. Distanciando-se, pela sua compostura comedida, da radicalidade das vanguardas históricas dos séculos XIX e XX às vezes beirando o infantil, Sebastião dispensa queimar na fogueira da anti-alquimia do verbo (cujo alambique hoje é uma "retorta torta") indiscriminadamente o lastro histórico. Na manipulação da herança cultural, ele desenvolve sua pequena

mitologia privada, cria seu bestiário de bichos desagradáveis (baratas, lesmas, vermes, cobras, mosquitos, escorpiões etc.) ou animais perigosos (panteras, principalmente, entre várias espécies de felinos). Ele junta associativamente imagens e lexemas recorrentes, concedendo um limitado direito de cidadania ao subconsciente, mas, devido à reelaboração criteriosa desses achados, dá a chave para decifrá-los. Seria possível escrever a biografia desses conceitos (por sinal, um poema se chama "biografia de uma idéia"). Ao fim e ao cabo, resulta de todos esses elementos um "mélange adultère de tout", citação tirada de Tristan Corbière na epígrafe de *Antilogia* (Uchoa Leite 1988: 109), uma fórmula extraordinária que já tinha sido usada por T. S. Eliot como título de um poema que escreveu em francês (in: Poems, New York, 1920).

Passada a fase de lutas contra os fantasmas dos predecessores, tranqüilizada a famosa *anxiety of influence*, o predador manso e eclético já pisa em outro território, onde prevalecem a ironia e o uso irreverente dos "tesouros" acumulados pelas gerações anteriores. Uma noção que nessa praxis apropriativa necessariamente sofre modificações radicais é a da originalidade. As próprias palavras como tais, matéria-prima dos dicionários, só em casos excepcionais são invenções do poeta (claro que há neologismos, e não são poucos na obra de Uchoa Leite durante certas fases). Por via de regra, contudo, o léxico representa um conjunto preexistente ao qual, na passagem para um nível mais complexo de construção verbal, pode acontecer o que se dá com os florilégios do cânone. Os trechos citados funcionam como signos, unidades mínimas comparáveis a expressões isoladas. A linguagem poética resultante é uma combinatória artesanal, em que o emprego hábil do "empréstimo" e os efeitos de surpresa decorrentes dele decidem do êxito da composição. Nessa veia, a forma mais pura de contaminação por outros textos é a *poemontagem*, como p. ex. "Poemontagem para Augusto dos Anjos" e "Canto gregorial" (em que é explorada/espoliada a obra do poeta barroco Gregório de Matos (cf. Uchoa Leite 1988: 118-9). Essas apropriações, cujas fontes originais às vezes são de qualidade bastante duvidosa, podem ganhar significados aleatórios e duplos sentidos inesperados e, inversamente, frases antologizadas, largamente conhecidas, correm perigo de se tornar bobagens insípidas. Quod erit/erat demonstrandum.

Valorizando-o, Sebastião se apropria de um trecho do execrado Olavo Bilac,[6] "ora, direis, ouvir estrelas" ("Pequenos venenos", Uchoa Leite 1988: 123), para dele fazer o título de um poemóide em que se fala dos "Tristes tropiques", de Lévi-Strauss. O contrário se dá com o título do texto seguinte da série, que cita Ricardo Reis "Prefiro rosas, meu amor, à pátria" (esse verso de Pessoa é por sua vez já uma alusão às odes patrióticas de Horácio) em contraste com a gralha,

substituto ignóbil do corvo, "The Raven", de Edgar Allan Poe, no próprio poema. O texto do inventor da *detective story* – especialista em horrores e por afinidade eletiva parente próximo – que com certeza está na mira aqui, é o famoso ensaio "Filosofia da composição", que explica linha por linha, idéia por idéia, como foi construído o poema "inspirado": pe(n)sada e laboriosamente. Os dois poemas redondamente negam a tradição e a esperança: tudo se destrói em câmera lenta. A espera ingênua – por ser eurocêntrica – do sujeito do primeiro texto, essa de "ver contente a mãe gentil" (o velho continente) que criou uma "dependência" condenada desde sempre à marginalidade, disfarçado o fato pela expressão-maquiagem "margens plácidas", será em vão. O segundo poema começa com a linha "never more!" que não permite mais continuação além dos fracos ecos que de fato se ouvem na grasnada inarticulada das gralhas (naturalmente se deve pensar aqui também nos infalíveis erros tipográficos em obras de poetas semelhantes aos animais mencionados). Cada um dos textos culmina num elemento negativo: "tristes trópicos" respectivamente "solo pútrido".

A dicção de Sebastião Uchoa Leite é muitas vezes metapoética e preserve rasgos tanto do anti-lirismo como do despistamento modernistas que sobreviveram dentro do *soi-disant* pós-moderno. O que conta em primeiro lugar é a ambigüidade do estatuto do texto. O poema, como o entende Sebastião, necessariamente oscila entre a qualidade de objeto estético único (que fala de si num acréscimo de sentidos superpostos) e o perigo da mera repetição/paráfrase. Essa duplicidade é epitomada na fronteira material constituída pelo espelho, fiel ou falsa imagem do igual, espaço inacessível, palco brilhante ou baço da ilusão visual, fetiche lacaniano e negação redutora bidimensional de toda plasticidade. Na valorização dessa metáfora pobre mas fundamental o poeta expressa a quase rejeição não só da linguagem figurada, recurso poético por excelência, mas também – e não é de admirar – do discurso político-ideológico de representação oficial, chamado, numa ocasião, "o monólogo do pentágono" ("Questões de método", Uchoa Leite 1988: 93). O ato mais radical possível, tirando esse de jogar bombas, última *ratio* simbólica do indivíduo impotente, decorre logicamente desta constatação de mesmice. No seu desespero, o ator reage e nem alcança a realidade cotidiana: limita-se a um gesto de figurante num filme, cujo próprio papel o condena ao faz-de-conta. Seguindo apenas à risca os preceitos do roteiro, não obstante produz um acontecimento fatual: "orson welles atirando contra os espelhos". O efeito *real*, o vidro quebrado, é produzido por uma série de fingimentos (imagens do personagem da fita no espelho), assim como o texto poético, uma invenção com ares ora de didática ora de lirismo puro, mas sempre ilusória, imaterial, cria um saber positivo, aplicável ao

nosso mundo em redor [7]. Em outro lugar o poeta dirige um convite metafórico (também esse incluindo a impossibilidade dentro da possibilidade ou *vice versa*) ao seu leitor: "vamos destruir a máquina das metáforas". Essa mistura adúltera do palpável e do abstrato remata uma enumeração caótica de palavras potencialmente ricas em conotações, como "demônios tigres punhais / serpentes enforcados corvos" etc. ("A morte dos símbolos", Uchoa Leite 1988: 61). O ato de destruir pode ser real, enquanto o objeto, a "máquina" como suma de substantivos concretos, é uma abstração imaterial. Decorre disso, em última instância, que o sujeito é, no fundo, um produto de jogos de linguagem, dos *Sprachspiele* teorizados por Wittgenstein. Nascemos primeiro da mãe, depois – e realmente – da fala/**escrita** problemática que nos espelha, a nossa ferramenta e arma mais importante que nos revela a nós mesmos e nos trai. Não teríamos identidade, fantasmagórica ou não, nem desilusões sem ela. No mesmo teor a descrição seguinte do estatuto do eu, *à derive* no oceano da expressão verbal, lembra a famosa frase de Pessoa (Bernardo Soares), "Minha pátria é a língua portuguesa" [8], só que a reformulação atualizada, um zeugma elíptico, nega as conotações aconchegantes do idioma e cala o aspecto *espelho* da água, uma superfície que desta vez não reflete nada.

Esse mar sem metáforas
Minha origem
É minha linguagem.

Aliás, uma rima interna da linha seguinte: "Minha vertigem é o vazio" corresponde à "origem" espúria e o *rigor* em "Meu rigor o salto", ecoa o *Thermidor* do 5° verso do poema, assim colocando a asserção aparentemente positiva em dúvida radical ("Migração", Uchoa Leite 1993: 49).

Em outro lugar, Sebastião fala da "Nostalgia do topos" (Uchoa Leite 1988: 77), usando como ilustração insistente um dos mais comuns desses, o "ubi sunt". Nesse poema finge deplorar a perda de um repertório poético unificador constituído por atrocidades (um só olhar no conteúdo do poema basta para descobrirmos quanto é corrosiva a mensagem). A primeira parte consiste em uma série de crimes "famosos", deixados na penumbra descritiva, apesar dos "fósforos acesos" apontados no último terço. Quando o texto constata que a única lente através da qual podemos visualizar esse rol de violências do passado é a "estética da recepção", técnica literária que faz uma problemática leitura de leituras históricas, barra terminantemente e para sempre a nossa ilusória presença direta no local do crime. O que se distila e se refina é um líquido capitoso mas inautêntico, já que pinga de uma "retorta muito torta" (ibidem). Como se tudo isto não bastasse, o fim do texto ainda zomba das metamorfoses

clássicas, ao dizer que essa retorta "entrou por uma perna de pinto / e saiu por uma perna de pato" que ninguém vai pagar. Pode-se comparar este poema a outro onde Sebastião coteja um crime passado e um assassinato "presente" (com uma piscadela do poeta para Foucault, ao lembrar-se que esse escreveu um texto analítico sobre o "louco" Pierre Rivière). O poema liga o *fait divers* de uma jovem médica, moradora do bairro carioca do Méier, que matou a própria família, notícia encontrada num jornal qualquer, com o parricida Rivière ("Crimes paralelos e textos", Uchoa Leite 1988: 83). A primeira ação – Sebastião sádico-ironicamente insiste em optar por atrocidades e perversões – fala por si. Através do ruído do tempo, produz uma inscrição durável: o crime como mensagem, na segunda ocorrência praticada pela representante de uma profissão que se dedica por definição à preservação da vida alheia, equivale a um texto e lhe é superior em expressividade. Numa realidade em que a palavra perdeu toda e qualquer substância e autonomia, onde passou a ser um termo oco cujo valor é determinado apenas por uma rede de contrastes no âmbito ilimitado e sem fronteiras do universo discursivo, pelo *glissement* eterno do sentido de que fala Derrida e, mais prosaicamente, pelas convenções e normas do grupo social que a usa, os atos corporais, o lado físico, são um canal mais seguro e confiável: o sema-soma. Também aqui a fusão (impossível) de horizontes que distam no tempo – um postulado da Estética da Recepção – é problematizada, o que é real é apenas o estremecimento, talvez choque, causado no leitor pelo próprio fato repetido.

A busca de alusões escondidas, a vontade de localizar as citações salientadas – *hélas* nem sempre – por aspas, alicia o leitor ávido de intertextualidades (ou, à antiga, de inspirações, influências e fontes) para participar num jogo contínuo de inteligências se (des)encontrando. Impõe-se a idéia de um parentesco entre o detetive, personagem de numerosos poemas de Sebastião, e o leitor-caçador seguindo aquelas pistas que o texto lhe oferece, caçador meio perdido num mato denso e sem cachorro. O *aficcionado* de quebra-cabeças, enigmas, mistérios e puzzles (palavras recorrentes nesta obra, onde aparecem sempre sob o signo da ironia) é bem servido, tem seu prato cheio diante do nariz. A parte difícil, como sempre, fica com o leitor, já que esse precisa dispor de um estoque enorme de conhecimentos de textos alheios e, além dessa erudição, de algum faro espontâneo para acertar nas alusões contidas na poesia de Sebastião Uchoa Leite.

É elucidativo nesse sentido o poema *O Falso Encoberto*, que retoma – entre referências ao folklore moderno americano – Mandrake rimando com fake – e a Faulkner: "o rumor e a fúria" [9] – o mito do Quinto Império segundo Fernando Pessoa, em Mensagem, cuja 3ª parte se chama *O Encoberto* e onde consta um

poema do mesmo título. O rei mítico neste texto heteróclito materializa-se num "yuppie export", e faz lembrar que o nome do próprio poeta é Sebastião. Esse, ironicamente, se apresenta como reanimador exilado e inautêntico do passado, "Napoleão-Harlequim / Numa Elba de mosquitos". E, por fim, o Brasil nem merece ser mencionado sob esse nome, é a França Antártica (o Rio de Janeiro, durante a efêmera ocupação francesa em meados do século XVI, sob Villegaignon, e seus aliados, os tamoios), enquanto a figura do imperador Bonaparte alude à fuga inglória da corte de D. Jõao VI em 1807 – há pois, uma forte dose de ironia historizante (cf. Uchoa Leite 1993:93). Também em outros textos certas referências introduzem acontecimentos históricos ou da vida real. Essem podem ser evidentes como a "linha de Tordesilhas" ou decifráveis apenas com maior investimento de arte combinatória, como a alusão ao crime de Louis Althusser, reconhecível em "fait divers / 1980" pela data e através do começo: "*ler o capital* / ficou cada vez mais difícil / o mundo está girando ao contrário" (Uchoa Leite 1988: 92, os grifos são meus). A conclusão do texto, formulada como constatação objetiva, resume um dos credos básicos da era pós-moderna, o desaparecimento da verdade inconteste, preocupação que caracteriza as pesquisas poéticas de Uchoa Leite nos anos 80 e 90:

não se pode mais
acreditar nos crimes
nem nos assassinos

É difícil mas essencial entender esse constante jogo paralelo, o diálogo com outros textos, para não soçobrar em interpretações parciais. Mesmo um grande crítico como Luiz Costa Lima, levantando ressalvas contra a linguagem metafórica em "Encore" (Uchoa Leite 1988: 111) por ser convencial demais – cita como exemplos os dois versos "que me importa / a paisagem e a glória ou a linha do horizonte" (cf. Costa Lima 1991: 170) –, provavelmente não se dá conta de que neste caso se trata de uma citação d'*O poema do beco*, de Bandeira: "Que importa a paisagem, a Glória, a baía, a linha do horizonte? / – O que vejo é o beco." (Bandeira 1990: 228). Ela é usada por Sebastião para opor o metafórico "peixe de miss moore" (isto é, Marianne Moore) à paisagem real, em vias de desaparecimento, da baía. Conseqüentemente, o bairro carioca da Glória se reduz a uma alegoria fraca, e o próprio título já sugere uma nota repetitiva, a recirculação de moedas alheias.

Consideremos brevemente uma reescrita livre do poema "Fim" (chamado assim por F. Pessoa), de Sá-Carneiro (em: Sá-Carneiro s/d: 156), o testamento irônico do poeta português em que está descrito o ritual burlesco segundo o qual quer ser sepultado. A atitude brincalhona do original é levada às últimas conseqüências por Sebastião. Em vez de "Quando eu morrer batam em latas",

ele envia ao amigo de Pessoa um conselho póstumo: "não peça / que batam / em latas não é preciso" ("Take a slow boat to China", Uchoa Leite 1988: 104). Na versão emendada, se dá o abandono de "todas as cargas simbólicas", é abolido qualquer significado metafísico da morte, um fenômeno que marca toda a produção de Sebastião Uchoa Leite, quase sempre motivo para tomar uma posição entre indiferente e hostil, para acabar de vez com o culto do ego "aere perennius" e com a visão trágica e mesmo trágico-cômica da existência. A vida não passa de um prosaico ser-para-a-morte, o falecimento é o minúsculo ponto final de tudo, o silêncio no qual um discurso ambíguo se cala, a *coda* de uma ficção, e nada mais.

Post mortem
Sem mensagem
Sem memória
sem miragem
Sem ante
Sem pós
Só
Com o
pó [...]

("Em off", Uchoa Leite 1988: 26)

Quando Sebastião abre mão das citações alheias, o poema se torna um saco de gatos em que pode entrar qualquer elemento da vida contemporânea. Só ficam banidos a bonomia, a pieguice, o pseudo-engajamento político declamatório. A esse respeito o próprio poeta deixou clara a sua posição, quando em *Crítica clandestina* problematizou a utilidade da produção cultural como meio para transmitir mensagens políticas. Por outro lado, não escorrega para o confessionalismo, apesar de ele recorrer a experiências próprias, acontecimentos realmente presenciados, impressões de leitura, pensamentos que bem poderiam ser dele mesmo enquanto pessoa física e real. Há elementos que representam um ser humano, ora sentado na mesa de trabalho, ora passeando pelas ruas do Rio de Janeiro, ora caminhando ao longo de uma praia nordestina. Se na maioria dos poemas recentes existe um *Eu* como ponto de referência, essa primeira pessoa gramatical é antes um cruzamento de coordenadas no sentido geométrico, uma objetiva de câmara fotográfica, do que uma alma que sente profundamente ou um cérebro que dá forma concreta e verdadeira ao mundo fluido. Um dispositivo necessário para unificar um recorte do espaço em torno, como parece dizer o título do poema "Cortes/Toques" (Uchoa Leite 1988: 17). Adotando o termo bipolar, Sebastião sublinha tanto o lado físico dos materiais aproveitados no texto (recortes de jornal ou pedaços de filmes documentários), como a distorção efetuada pela mente que percebe, se lembra, anota e elabora um conjunto de fatos e relances, ou montagens, para usar a linguagem

cinematográfica, tão cara a ele. Os resultados oscilam entre a imagem traiçoeira de uma “assemblage” regida pelo acaso e uma construção minuciosamente calculada. Inexistem também aqui as erupções incontroláveis de um gênio artístico, nessas mini-memórias do cotidiano tampouco há inspiração duvidosa nem fluxo livre do subconsciente. Uchoa Leite é, ao meu ver, a incarnação desse poeta construtor descrito num dos poucos textos teóricos de João Cabral ("A inspiração e o trabalho de arte"). As oposições não só separam, ao mesmo tempo ligam. Lida assim, a obra de Sebastião Uchoa Leite articula uma realidade exterior, impossível de ser captada em sua totalidade e averssa à percepção sistemática, e o esforço – (a)tingido pela ironia do fracasso inevitável desde o início – de conseguir uma unidade momentânea, em que se juntem as partículas refratárias do universo físico. Enformam um mosaico que, devido a um ato de vontade por parte do escritor, é dotado de um certo sentido.

A série de textos em *A Ficção Vida* (1993) que trabalha esteticamente uma grave doença do poeta, de repente à beira da morte, com a internação num hospital e recordações de sonhos, desvarios e momentos lúcidos ao decorrer da crise, projeta um sujeito de contornos nítidos que revive escrevendo cenas caracterizadas por um realismo cru, angustiante. Entre o *Eu* e as coisas há um abismo, segundo ele nunca foi possível a fusão entre sujeito e objeto; a comunicação total se revela uma quimera. À fluidez interna das imagens se contrapõe um estilo enxuto, que rejeita truques retóricos e, numa condensação máxima do léxico, elimina todo elemento secundário. Resultam disso construções que lembram desenhos de linhas precisas em preto e branco, em vez de aquarelas coloridas de um Brasil folclórico da era tecnológica. Não cabe às coisas percebidas e denominadas uma função catalizadora para provocar um *insight*, os *flashes* são propositalmente superficiais, equivalendo a retratos tirados de paisagens urbanas, também quando às vezes há um vaivém entre impressões visuais e constatações didáticas.

O poeta solitário (e solidário) que a todo custo mantém suas distâncias garante que não se deixará corromper, que não será enganado nem pelos discursos políticos nem pelas tentações e engodos da propaganda televisiva. Tal posição é uma promessa que pode reconfortar o leitor em busca de "frères et semblables" e preveni-lo contra qualquer alçapão da credulidade. Instiga à dúvida metódica e alerta, quando num ou noutro texto parece ter mais substância a sombra do objeto em lugar da própria coisa, idéia semi-séria que aponta para a filosofia platônica e a parábola da caverna, sinal do impasse ontológico em que se encontra o intelectual aburguesado do novo milênio. A identificação com o personagem literário dos poemas "narrativos" não me parece muito difícil.

Trancado no sossego de espaços fechados e ordenados, olhando pela janela o mundo confuso lá fora, sobressaltado no escuro abismal da noite, delirando numa cama de hospital ou caminhando a esmo nas ruas, em meio ao trânsito e aos transeuntes, o perfil do sujeito que se projeta é o do cidadão comum, ameaçado pelas forças anônimas do Estado e das internacionais, vítima – isolada, desejosa de contato – do neoliberalismo cínico contemporâneo. Para que o poeta nos dê esta imagem (outro espelho), nem lhe é mais preciso fazer bricolagens de textos canonizados. Desconfiando de tudo, ironizando a torto e a direito, Sebastião Uchoa Leite, contudo, tenta afirmar as possibilidades precárias do sujeito crítico. Num dos estudos mais penetrantes da sua obra, intitulado "A poesia átona de Sebastião Uchoa Leite", Luiz Costa Lima supõe nele um projeto desesperadamente construtivo:

> *O desconstrucionismo pode empolgar a quem tenha excelentes museus, acervos e bibliotecas. Não sendo o nosso caso, temos também de construir. Mesmo que afinal se perca o jogo. Mesmo que não haja sequer quem reconheça a partida jogada. (Costa Lima 1991: 187)*

Felizmente, sobra sempre um resto renitente, duradouro, por pobre que seja, na existência efêmera do pó no pós, tanto cósmico como livresco, ou, como diz uma voz ambígua em "mínima crítica" (Uchoa Leite 1988: 38):

> Menos do que pós-
> qualquer-coisa ele
> está mais para o pó.
> Não de essências
> mas resíduo de varredura
> que se recolhe
> com uma pá.

Seria pedir demais que fossem essências os detritos, mas hoje em dia a arte se faz com qualquer material. E, visto o empenho humano ativo por detrás de toda a ironia, não vai se cumprir a sombria e sarcástica profecia de Corbière (também aproveitada por nosso poeta), com que termina o "Épitaphe", de onde Sebastião tirou a citação do "mélange adultère de tout":

> Ci-gît, – coeur, sans coeur, mal planté,
> Trop réussi, – comme râté.

BIBLIOGRAFIA

[1] LEITE, Sebastião Uchoa (1988): *Obra em dobras* (1960-1988), São Paulo, Duas Cidades (Col. Claro Enigma).

[2] LEITE, Sebastião Uchoa (1991): *A uma incógnita*, São Paulo, Iluminuras.

[3] LEITE, Sebastião Uchoa (1993): *A Ficção Vida*, Rio de Janeiro, Edição 34.

[4] LEITE, Sebastião Uchoa (1999): in: *Inimigo Rumor*, nº. 7 (agosto-dezembro 1999), Rio de Janeiro, pp. 7-12.

[5] LEITE, Sebastião Uchoa (2000): *A espreita*, São Paulo, Ed. Perspectiva.

[6] BANDEIRA, Manuel (1990): *Poesia completa e prosa*, Rio de Janeiro: Aguilar.

[7] CAMPOS, Augusto de (1994): *Despoesia*, São Paulo: Ed. Perspectiva.

[8] LEITE, Sebastião Uchoa (1992): "Ein Gang über vermintes Land. Interview und Übersetzungen aus dem brasilianischen Portugiesisch von Friedrich Frosch", in: Manuskripte Zeitschrift für Literatur, 116/ 1992 (Graz), pp. 42-49.

[9] LIMA, Luiz Costa (1991): "A poesia átona de Sebastião Uchoa Leite", in: idem, *Pensando nos trópicos* (*Dispersa demanda II*), Rio de Janeiro, Rocco, pp. 167-187.

[10] PESSOA, Fernando (1986): *Livro do Desassossego por Bernardo Soares*. Mem Martins Codex: Publicações Europa-América.

[11] SÁ-CARNEIRO, Mário de (s/d): *Obra poética* (org. António Quadros), Mem Martins: Ed. Europa-América.

[12] SCHWARZ, Roberto (1987): "Marco histórico", in: idem: *Que horas são?*, São Paulo, Companhia das Letras, pp. 57-66.

[13] TAPADO, Renato (1995): *Estratégias felinas. Discurso poético x mídia na poesia brasileira contemporânea: Armando Freitas Filho e Sebastião Uchoa Leite*. diss. de mestrado, UFSC, 1995 (tese mimeografada).

Geysa Silva
UFJF – UNIV. VALE DO RIO VERDE

Espaço e lugar em Tônio Kroeger

Falar do espaço, num momento em que ele se torna por demais abrangente, pode-se dizer planetário, é provocar discussões inesgotáveis, de vez que o espaço hoje não está atrelado a uma entidade política ou nacional localizada; ele está presente numa rede virtual, ou seja, numa estrutura que se generalizou, permitindo uma nova forma de deslocamento que aboliu os limites e engloba a totalidade do mundo. Lugares distantes entram progressivamente nos lares de indivíduos, que visitam "terras nunca dantes navegadas", terras cuja cultura passa a incidir sobre corpos e mentes, prescindindo das mediações institucionais. Destruído o espaço público de tempos anteriores, quando era possível visualizar a arena política, resta o espaço biopolítico, considerado do ponto de vista do desejo, única força capaz de regenerar o mundo continuamente.

A experiência do desejo, reiteradamente repetida ao longo da existência humana, é um processo que faz a vida fluir em sua potência criadora, afirmando-se como impulso para a arte e, portanto, para a escritura. A conciliação impossível, entre o desejo e a condenação à finitude, conduz às variadas maneiras de representar nosso mal - estar no mundo e faz da narrativa um território privilegiado, onde as paisagens da subjetividade e as paisagens fictícias se encontram, na confluência de fantasias que anunciam o engendramento da obra de arte. Esse espaço – alicerce das narrativas – que, desde a modernidade, vem se alargando, é também o tema de Tônio Kroeger[1], de Thomas Mann, em que a comunicação e o nomadismo não significam um encontro marcado com a alteridade e, sim, uma busca do próprio centro, da identificação que não consegue se completar.

Neste sentido, Tônio Kroeger é muito atual, pois, se a visão que se tem do espaço depende do momento histórico e do contexto social em que se vive, esta narrativa de Thomas Mann, embora escrita no início do século passado (1903), exibe já a solidão a que se está condenado, quando se transita numa sociedade individualista.

> Andou pelo campo, sobre prados, pela solidão, e logo o faial, estendendo-se pelas colinas da vizinhança, envolvia-o. Sentava-se no musgo, encostado a uma árvore, de maneira a divisar, entre os troncos, uma faixa do mar que soava como se, ao longe, tábuas caissem umas sobre as outras. Gritos de gralhas nas copas das árvores, roucos, solitários e perdidos.[2]

A solidão da personagem contagia o espaço físico e transborda para as gralhas, que surgem como adornos de um cenário fantasmagórico e como indícios do caráter insólito da realidade. A tendência à objetividade parece conter um grito, como no quadro de Munch. A descrição do espaço confere-lhe significação inusitada e transforma Tônio Kroeger em uma narrativa da topofilia. O mais importante não são as aventuras ou desventuras do narrador-personagem, mas o espaço perdido, ou o espaço inalcançado. Interno ou externo, psicológico ou físico, o espaço é o eixo central que move as ações, num deslizamento que vai do existir ao escrever. Todos os acontecimentos têm como referencial o locus, que funciona corno uma categoria mediadora da vida e da felicidade. O espaço é, portanto, um elemento que não pode ser subestimado, quando se analisa a representação da existência. E o que se entende por espaço? Na concepção de Yí-Fu Tuan:

> Espaço é um termo abstrato para um conjunto complexo de idéias. Pessoas de diferentes culturas diferem na forma de dividir seu mundo, de atribuir valores às suas partes e de medi-las. As maneiras de dividir o espaço variam enormemente em complexidade e sofisticação.[3]

É esse conceito de espaço que será analisado em Tônio Kroeger. Que valores Tônio Kroeger lhe atribuía? Como era a percepção de mundo, no cenário da narrativa? Constata-se que, nesta novela, o protagonista encontra no espaço sua maneira própria de relacionar sentimento e sensação, ou melhor, metafísica e vivência. É esse espaço que vai permitir a unidade de seu ser e as dobras de sua continuidade. O mar Báltico, a Praça do Mercado, a casa dos Kroeger, as grandes cidades do sul, a nogueira, o repuxo, Munique, Aabsgaard, todos esses lugares remetem não apenas à geografia física, mas também a uma interiorização do exterior, criando novas formas de descrição e novas correlações espaciais. Tônio Kroeger ocupa os espaços não como um simples objeto, mas como homem em sentido pleno, habitando e criando o mundo, visto que se tem um corpo vivo e o espaço é um constructo humano, que se articula com o esquema corporal. O corpo é o meio de que se dispõe para sentir-se à vontade no espaço e dominá-lo. Já em 1768, Kant escreveu:

> Igualmente, nosso conhecimento geográfico e até nosso conhecimento mais corriqueiro das posições dos lugares, não nos servirá de nada, se não pudermos, pela referência aos lados de nossos corpos, atribuir às regiões esta mesma ordem e todo o sistema de posições mutuamente relativas.[4]

Desde que Einstein descobriu a Teoria da Relatividade, o espaço ficou ligado ao sujeito. Anteriormente, no espaço e no tempo newtonianos, supunha-se que as longitudes e os intervalos de tempo eram independentes dos movimentos do observador. Em contraste com isso, a Relatividade exige que a longitude de um objeto se contraia durante/e na direção de seu movimento e que se estenda em função do tempo. Por que isso interessa ao leitor? Porque, ao atravessar os espaços, há um mergulho na existência temporal de Tônio Kroeger. Não mais o ponto de vista varia com o sujeito, porém o ponto de vista é que determina com que variação o sujeito apreende o real. Aplicam-se, então, as palavras de P.C.W. Davies:

> Todo esto sugiere que seria más exacto considerar que, en general todo un objeto tiene extensión tanto en el espacio como en el tiempo. Podrían considerarse – heuristicamente – los efectos de la dilatación del tiempo y de contracción de la longitud como una reducción de la extensión espacial que se manifiesta en forma de un incremento en la extensión temporail. [5]

A narrativa procura a essencialidade das situações vividas, explorando o fluxo de palavras e frases que, ao perspassar determinadas vivências, dimensiona o tempo psicológico. Por outro lado, os longos períodos, interrompidos aqui e ali, por diálogos compostos de falas também longas, desenham, nas páginas do livro, a cartografia de uma história que se quer veladora e desveladora. O caminho que vai do velamento ao desvelamento é como a linha de curvatura daquilo que a matemática chama de inflexão e que tem por agente um ponto em movimento.

O ponto é Tônio Kroeger, personagem que descreve, no espaço do livro, a trama-curvatura da narrativa Tônio Kroeger. É essa curvatura que remete o leitor para o íntimo da afetividade de Kroeger e para a construção da linguagem, dela revelando a carga emotiva e poética. Os parágrafos se sucedem, tal como as paisagens que vão se modificando para o narrador e para o leitor; a superposição de espaços forma uma espécie de polifonia visual, em que o ambiente provoca a ilusão cinematográfica e faz notar a presença de lugares em que se insere a história propriamente dita. Lugar, em Geografia, é o que define o espaço e lhe atribui valor, tornando-o atrativo ou não, estabelecendo particularidades. Um lugar torna-se realidade concreta quando o homem estabelece com ele uma interação que se realiza com o corpo e a mente, através dos sentidos e dos efeitos que eles provocam na sensibilidade.

> O repuxo, a velha nogueira, seu violino e, além, o mar Báltico, cujos sonhos de verão lhe era permitido devanear em suas férias, estas eram as coisas que ele mais amava, com as quais se identificava e entre as quais desdobrava a sua vida íntima, coisas cujos nomes podiam ser aproveitados, com bom efeito, em versos, e de fato sempre ressoavam nos versos que Tônio Kroeger de vez em quando compunha. [6]

Esses lugares são importantes porque conferem imanência ao espaço. Assim corno os ângulos, por exemplo, configuram geometricamente os triângulos, os lugares configuram a realidade do espaço, nele imprimem uma ordem na qual tudo tem importância. Humanizado, o espaço transforma-se em lugar, em núcleo de valores estabelecidos, familiares. O lugar não é apenas onde se realizam as experiências íntimas, ele é também uma pausa no movimento, dependendo muitas vezes de uma relação humana. Essas relações efetuam trocas entre as pessoas e acontecem em determinados lugares. Esses lugares pessoais ficam guardados no mais profundo da memória e sua lembrança produz a nostalgia do passado. Principalmente no que tange à casa paterna, as imagens do passado são evocadas mais por seus elementos constitutivos que pela totalidade do prédio. Quando Tônio Kroeger regressa à cidade natal, preocupa-se em rever o lar de sua infância. Eis um fragmento de descrição do que foi visto e sentido nesse retorno.

> Mas lá atrás, o menor, o terceiro quarto, agora também cheio de livros, vigiados por um modesto homem, durante muitos anos tinha sido seu. Para lá se dirigira quando voltava da escola, depois de fazer um passeio, como agora fizera: naquela parede estivera sua mesa, em cuja gaveta guardara seus primeiros versos sentimentais e desamparados. A nogueira... Uma melancolia pungente fê-lo estremecer. Olhou de lado pela janela. O jardim estava em abandono, mas a velha nogueira estava em seu lugar, rangendo pesadamente e murmurando ao vento. [7]

Thomas Mann não desvencilha Tônio Kroeger do tema do espaço-lugar, ao qual, após breves afastamentos, sempre está de volta. Neste sentido, a palavra se torna tátil e visual, construção pictórica e objeto palpável, algo tão pertencente à vida humana como a nogueira à terra onde foi plantada. O reencontro de Tônio Kroeger com os lugares de suas primeiras emoções mostra que a vida não é um desfile ao qual simplesmente assistimos. Os eventos cotidianos impressionam todos os nossos sentidos e nos envolvem como o ar que respiramos. A arte em geral e a literatura em particular procuram construir imagens dos sentimentos que os lugares despertam no indivíduo, tornando-os acessíveis à contemplação e à comunicação. A visita à casa paterna é a última tentativa de reconquistar o espaço perdido, tentativa que resulta em fracasso, pois a casa (espaço privado) havia se tornado uma biblioteca (espaço público). Tônio Kroeger quase se deixa aprisionar pela emoção, perdendo o tom neutro que marca a maioria de suas falas.

> Biblioteca Pública? pensou Tônio Kroeger, pois acho que nem o público nem a literatura tinham o direito de estar ali. Bateu na porta... Ouviu-se um entre e ele seguiu o convite. Curioso e aborrecido, observou uma modificação extremamente irreverente. [8]

Escrita no início do século, a narrativa encena um tempo em que o privado está prestes a alterar-se, ocupando uma posição de maior destaque que o público. Daí o aborrecimento do protagonista. Essa transformação da casa está em descompasso com o narrador, preocupado em expressar os próprios sentimentos, o quanto levava a sério seu comportamento e as situações das quais participava, isto é, sua narrativa é a de uma subjetividade, de alguém que se isola dos demais. Isso exemplifica a oscilação da importância atribuída ora aos espaços públicos, ora aos espaços privados. Sabe-se que o crescimento das cidades trouxe a erosão do espaço público, com a substituição das ruas e das praças pelas salas-de-estar e, de forma simultânea, há uma atenção maior para as questões do eu. Nos últimos tempos, vive-se o paradoxo da visibilidade e do isolamento, expresso no direito de manter-se em silêncio. Observe-se o comportamento de Kroeger, ao ser preso.

> Todos silenciaram. Deveria acabar com tudo, dando-se a conhecer, dizendo ao Senhor Seehase que ele não era um aventureiro de nacionalidade incerta, não era de nascença um cigano num carro verde, e sim o filho do Cônsul Kroeger, da família Kroeger? Não, não tinha vontade para isso. E estes homens da ordem pública não tinham um pouco de razão? De certo modo estava bem de acordo com eles... Encolheu os ombros e continuou calado.[9]

Percebe-se aí que a vida pública é sobrepujada pela vida privada, assentada na repressão íntima e na repressão política. Kroeger se torna um ator e o espaço por ele ocupado, um palco; negocia consigo mesmo aquilo que deseja ser e o que o mundo permite que seja. Esse espaço-palco, para tornar-se lugar, necessita da interseção das circunstâncias com os desejos. As circunstâncias sociais, desde a modernidade, colocam em questão a vida expressiva, substituindo-a pela representação. Essa nova vida, com o toque da pessoalidade, é também mais vazia. Num mundo fragmentado como o nosso, a vida pública torna-se confusa. Os espaços são trazidos para a intimidade, através da televisão ou da internet, todavia a esse espaço virtual não se acrescem lugares.

> Quando uma cultura passa da crença na apresentação da emoção para a representação desta, de modo que as experiências individuais cuidadosamente reportadas, cheguem a ser expressivas, então o homem público perde sua função e também sua identidade. Assim como ele perde uma identidade significativa, a própria expressão irá se tomando cada vez menos social.[10]

Em Tônio Kroeger, essa decadência do público está ligada ao espaço físico que, para adquirir valor, desloca-se para o poético. O efeito dessa transposição é similar à mudança de país, feita por Kroeger, após a morte do pai. É o espaço literário que vai surgir como lugar, ser povoado com a lembrança de seres queridos ou desprezados, unindo o espaço-tempo a outras dimensões menos concretas da

existência, desdobrando-se em linhas de aprendizado, que se cruzam, designando e significando os espaços percorridos pelo personagem. Pode-se dizer que a literatura faz tudo começar e terminar no espaço poético, pois entre o início e o fim é colocado o imediato poder de convicção da arte. A proposta narrativa é mostrar o espaço em que acontecem as contradições do ser humano, seus amores, suas dúvidas, suas fraquezas; nesse transitar aparecem o passado e o presente, as amizades, as experiências e conflitos. Essa mescla de tempo e espaço é apresentada, com clareza, quando Tônio Kroeger está num hotel de Aabsgaard.

> Repentinamente abriu-se a porta e os dois entraram de mãos dadas, com passos lentos e sem pressa. lngeborg, a loura lnge, estava vestida de claro, como costumava estar nas aulas de dança do Senhor Knaak. (...). Ela talvez estivesse mais crescida que antes e usava sua bela trança em volta da cabeça; mas Hans continuava o mesmo. Usava seu paletó de marinheiro com botões dourados, sobre o qual ficava, por cima dos ombros e das costas, o largo colarinho azul. [11]

Essas recordações têm, como ponto de partida, o espaço e os corpos físicos, tangíveis; como esses pontos se deslocam, a narrativa conduz os opostos (fim e início) a coincidirem, num novo espaço, transformado em lugar, palco irônico das incongruências humanas. O menino tímido e sofredor aprende as regras da vida e da literatura (é um escritor bem sucedido), sobrepondo seu discurso e as emoções que sobreviveram à memória dos amigos e dos lugares revisitados. A narrativa percorre seu itinerário, levando o leitor de um lugar a outro, como uma grande metáfora da existência, em que cada elemento é uma metonímia. Os locais, próximos ou distantes da infância de Kroeger, são índices de deslocamento de quem faz a eterna travessia, de quem não pode fixar-se, condenado à maldição da errância como a carroça verde dos ciganos. As metonímias são apreendidas numa história que não é contada em detalhes, mas em fragmentos que compõem a estrutura narrativa, como um espaço estilhaçado que precisa ser reconstruído para recobrar seu valor. Esses estilhaços mostram o amor homossexual por Hans, o amor heterossexual por Inge, a mudança para a Itália, a nogueira, a Dinamarca etc. Tônio Kroeger, ponto em movimento, sempre a percorrer diferentes espaços e lugares, tem a diferença espacial enraizada na origem dos ancestrais.

> Meu pai, sabe, era de um temperamento nórdico: considerado, minucioso, correto, por puritanismo inclinado à rnelancolia; minha mãe, de indistinto sangue exótico, bonita, sensual, ingênua, ao mesmo tempo displicente e apaixonada e de um desmazelo impulsivo.[12]

Pai nórdico, mãe latina. Dois espaços, duas culturas, dois mundos, nos quais cresce o protagonista, exercitando a fantasia, sem o etnocentrismo de seus companheiros, que admitiam o preconceito contra o estranho como coisa natural.

Os amigos de infância assinalam essa diferença de espaços ao comentar sarcasticamente o nome de Tônio Kroeger. O nome marca a diferença, exclui seu portador do grupo de iguais (os portadores de olhos azuis), os detentores da mais pura beleza. Esta singularidade se projeta no discurso do narrador, envolvido pelo impulso incontrolado da vontade de deixar tudo e buscar um rumo, mesmo sabendo que não existe nenhum rumo certo, nem perspectiva de encontrar algum. A diferença nominal será o sinalizador mais evidente da diferença étnica, que, por sua vez, marca o espaço originário.

> – Chamo você de Kroeger por ser seu nome tão maluco, desculpe, mas não gosto dele. Tônio, isso nem é nome. Bem, você não tem culpa, Deus o livre!
> – Não. É possível que você em princípio se chame assim porque tem um som tão estrangeiro e é algo esquisito... disse Jimmerthal, e fingiu estar falando para o bem.[13]

O deslocamento físico ou a divagação mental, isto é, as mudanças de um espaço ou lugar para outro estão presentes em cada momento da narrativa e praticamente acompanham o folhear das páginas. Se Tônio Kroeger descreve a curva de inflexão é porque rejeita o famoso desenho de Leonardo da Vinci, representando um homem encerrado num círculo; neste desenho, corpo e abstração geométrica medem-se um contra o outro; agora, o corpo tenta escapar ao aprisionamento de um espaço, nos trajetos de idas e vindas. O corpo que se movimenta, à procura de seu próprio centro, percorre com o olhar as paisagens várias e reafirma a importância da topofilia, mesmo quando o lugar que se busca é o social, pois estar à margem é sempre uma situação incômoda, visto que os elementos mutivariados do cosmo são mediados pelo centro.[14] Enquanto o corpo se desloca, a afetividade de Tônio Kroeger é atingida por essa indecisão de lugares:

> Estou entre dois mundos, não me sinto à vontade em nenhum dos dois e por isso tenho um pouco de dificuldade. Vocês, artistas, me chamam de burguês e os burgueses sentem-se tentados a prender-me... Não sei qual dos dois me magoa mais. [15]

Thomas Mann situa a narrativa em um espaço que atualiza a memória do já vivido, com seus fantasmas, mostrando que o passado só sobrevive conservando a diferença interiorizada. Ao final da narrativa, o leitor sente-se à vontade diante de um narrador que assume sua própria versão de seres e fatos. A ironia sutil com que fala de si mesmo confirma a imagem do intelectual continuador da tradição de estranho, herdeiro de posições inusitadas e domador das palavras. A consciência da diferença e da função do artista contrasta a dimensão imaginada (aquilo que os outros pensam) com as arestas daquilo que o artista pensa que é.

Desse confronto surge a narrativa, que deixa de ser um sonho informe para tornar-se uma geometria realizável no espaço da ficção e colocar em evidência o desmantelamento dos lugares da personagem Tônio Kroeger.

> Ansiar por isso, poder viver simples e completamente entregue ao sentimento, que, sem o dever de tornar-se ação e dança, doce e indolente, descansa em si mesmo, e, apesar disso, dança, ágil e de espírito presente, desempenhar a difícil, difícil e perigosa dança da faca da arte, sem nunca esquecer por completo o humilhante paradoxo que ele continha, ter que dançar, amando... [16]

NOTAS

[1] MANN, Thomas. *Tônio Kroeger*. Trad. Maria Deling. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

[2] _________. Idem, p. 69.

[3] Yi-Fu Tuan. Espaço e lugar. *A perspectiva da experiência*. Trad. Lívia de Oliveira. São Paulo: Difel, 1983, p. 39.

[4] KANT, Immanuel. In: Tuan. Yi-Fu (1983), 0. 41.

[5] DAVIES, P.C.W. *El espacio y el tiempo en el universo contemporáneo*. Trad. Roberto Heller. México, D F: Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 99.

[6] MANN, Thomas. (1982), p. 99.

[7] ______. Idem, p. 56.

[8] ______. Idem, p 54.

[9]______. Idem, p. 59.

[10] SENNETT, Richard. *O declínio do homem público. As tiranias da intimidade*. Trad. Lygia Arauto Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 140.

[11] MANN, Thomas (1982), p. 71.

[12] ______. Idem, p 81- 82.

[13] ______. Idern, p 17.

[14] TUAN, Yi-Fu. (1983), p. 22

[15] MANN. Thomas. (1982), p. 82.

[16] Idem, p. 79.

Luiza Lobo
UFRJ – CNPq

O pragmatismo como novo espaço de escrita do pós-moderno *

A crise da metafísica no momento pós-moderno leva-nos a uma indagação sobre que rumos teóricos podemos tomar como paradigmas para o pensamento. Um dos caminhos possíveis é a filosofia pragmatista de Richard Rorty. Ela ainda tem pouca influência no cenário brasileiro.[1] No entanto, a teoria desenvolvida por este filósofo neopragmatista norte-americano nascido em Nova York, em 1931, pode indicar uma via de ruptura com relação ao espaço da metafísica eurocêntrica, possibilitando uma nova escrita do espaço pós-moderno. Como ele próprio se define, em *Achieving our Country* (1998), sua educação foi fruto da "Esquerda reformista anti-comunista na metade do século [XX]" (1998, p. 59) e do ativismo social da esquerda anti-stalinista próprio do patriotisno norte-americano derivado do pragmatismo de John Dewey.[2]

Até o momento, foram traduzidos no Brasil os dois volumes dos *Collected Papers*, de Rorty e mais duas obras do autor. Contudo, *Interpretação e super-interpretação* (1992), livro organizado por Stefan Collini, divulgou seu nome entre nós. Além disso, Rorty e a filosofia pragmática são assuntos de pesquisa e de disciplinas em algumas pós-graduações de universidades brasileiras e são citados em algumas teses e dissertações.

Truth, Politics and 'Post-Modernism', Spinoza Lectures (1997b, p. 23-52)[3] e *Um mapa da ideologia* (1996) são úteis na discussão de importantes temas da contemporaneidade, nos quais Rorty debate idéias de ensaístas como Theodor Adorno, Jacques Lacan, Louis Althusser, Terry Eagleton, Pierre Bourdieu e Fredric Jameson.

A pragmática norte-americana tem origem no pensamento de John Dewey, William James e Charles Sanders Peirce (1839-1914). A deste último constituiu tema que despertou profundo estudo em Rorty no início de sua carreira de filósofo,

embora hoje ele o aprecie menos, preferindo o pragmatismo de Dewey. A pragmática peirciana parte da hipótese de que um objeto é a soma de todas as idéias que reunimos sobre ele e que possam ter um efeito de instrumentalização. A doutrina pragmática considera o conhecimento um instrumento a serviço da ação e afirma que a verdade de uma proposição consiste no fato de ela poder ser útil ou trazer alguma espécie de satisfação. Dessa forma, o pragmatismo aproxima-se do pensamento pós-platônico-aristotélico, constituído pelos hedonistas ou os céticos, que visavam o bem e o prazer, e cujas idéias já marcam uma ruptura com a metafísica do belo, do bem e da virtude, em especial de fundo kantiano. Ainda sobrevive, na teoria pragmatista de Rorty, a idéia perceiana de "*tychism*", uma espécie de teoria darwinista de adaptação biológica e cultural na evolução das espécies, que ele aplica nas ciências humanas como se fosse uma seleção natural que levaria à melhoria da humanidade e seus projetos (ver 1997b, p. 10). Note-se nesta proposta uma profunda divergência com a teoria da possível volta à barbárie, de Theodor Adorno, segundo a qual a humanidade pode a qualquer momento retroceder sobre seus próprios passos – visão bastante pessimista do progresso, portanto.

É na releitura do pensamento "eurocêntrico" à luz do pragmatismo que Rorty pode ser mais útil na compreensão da recepção do pós-moderno no Brasil. Nietzsche, Kierkegaard, Heidegger, Sartre, Foucault, Derrida, Deleuze são pensadores que merecem em Rorty um leitor crítico e atento, sempre em função da realidade local norte-americana. Rorty apresenta, em suas críticas, sempre exteriores à tradição européia e sob o influxo do pragmatismo de Dewey e Davidson, aspectos originais à compreensão da política e da cultura na América.

Para Rorty, já os românticos haviam rompido com as utopias da Ilustração ao se voltarem para a Idade Média como modelo cultural. Neste retorno não linear, apresentaram uma crítica historicista do Iluminismo. Esse retorno constituiu-se numa ruptura do Romantismo para com o projeto cartesiano de autofundamentação. Foi assim que o Romantismo pôde estabelecer critérios a-históricos de racionalidade que lhe permitiram passar a duvidar da objetividade (Rorty, 1997b, p. 53, nota 6).

Maarten van Nierop afirma que Rorty, desde a escrita do livro *The Linguistic Turn* (1967), até *Philosophy and the Mirror of Nature* (Introd.,1999, 1ª ed. 1980), já considerava que o "pós-modernismo é um pragmatismo" (1976b, p. 7), pois haveria

> *(...) uma forte crítica à idéia de que o conhecimento é assunto de representação mental ou lingüística da realidade. Nesta obra, Rorty afirma que as tradições cartesiana e kantiana da epistemologia fundadora, da qual a filosofia analítica é um dos ramos mais recentes, deveriam ser substituídas por uma filosofia "edificante" de caráter hermenêutico que afiasse e prote-*

> *gesse a "conversação" [negociação] na humanidade. Descartes, Kant, Husserl e Russell não são mais os mestres desse tipo de "filosofia sem espelhos", mas, antes, Nietzsche, Dewey, Wittgenstein, Heidegger e Gadamer. Em* Consequences of Pragmatism *(1982), Rorty prosseguiu num pragmatismo com forte apoio na crítica literária e na abordagem hermenêutica das ciências sociais" (Nierop, in 1997b, p. 7).*

Segundo Maarten van Nierop, tanto os pragmatistas quanto os pós-modernos consideram que a verdade não constitui uma representação acurada da natureza (1997b, p. 8): "Eles não aceitam qualquer ordem que transcenda o reino das linguagens e da história humanas. Spinoza foi o pivô deste desenvolvimento ao dissolver a luta entre a ordem material e espiritual (isto é, entre os 'deuses' e os 'gigantes'), reivindicando que há duas maneiras de explicação do universo – em termos mentais e materiais" (1997b, p. 8).

Na contramão de outros autores, Rorty não considera que o projeto político do Iluminismo precise ser descrente e desiludido com o liberalismo burguês tradicional e com o humanismo. Ele continua acreditando nesse projeto, e acha que a rejeição daquilo que Derrida chama de "metafísica da presença", ou seja, todo o projeto metafísico ocidental, não precisa ter implicações políticas pessimistas (ver Nierop, in Rorty, 1997b, p. 9). Rorty vê, implícita na narrativa da emancipação da humanidade, a narrativa da emancipação da alta cultura com relação a doutrinas obsoletas. Todas essas mudanças tornam-se contingentes à luz do caráter kuhniano, e não deveriam ser vistas como verdade eterna (ver Nierop, in Rorty, 1997b, p. 10). Até o historicismo de Hegel é considerado obsoleto por Rorty, para quem a postura pós-moderna implica em "negociação" (*conversable, conversability*).

Análise da obra pragmatista de Rorty

No ensaio "Wittgenstein, Heidegger, and the Reification of Language", de *The Linguistic Turn* (1967), livro que Rorty organizou, com outros, e para a qual também escreveu a introdução (1995, p. 50-65), ele afirma, a partir da expressão cunhada por Gustav Bergmann (1995, p. 50): "O Iluminismo extinguiu a idéia de Deus, mas só o pós-modernismo lançou-se à extinção de três verdades que ainda hoje são mantidas: a Natureza, a Razão e a Verdade" (Nierop, in Rorty, 1997a, p. 9).

Nesta fase de sua obra (1967), Rorty pergunta-se se Heidegger representa um caminho totalmente novo. O que nos interessa na discussão teórica de Rorty sobre a linguagem é a expressão cunhada por Heidegger "cultura pós-filosófica". É claro que esse termo caracteriza uma cultura pós-metafísica. A rigor, ela se estendeu de Platão até os dias de Derrida; passou pela intervenção radical de

Nietzsche, afastando os valores mais abstratos e idealistas do percurso humano e de Descartes, com sua noção de idéias claras, abstratas e distintas, representativa da racionalidade pura. Rorty define essa "cultura pós-filosófica como altamente desejável, assim como o seria, também, a seu ver, uma cultura pós-religiosa" (1967, p. 34). Desse ponto de vista, Rorty considera a religião uma doença, da mesma forma que os freudianos a vêem como uma doença cultural: " (...) o mais importante que aconteceu na filosofia nos últimos trinta anos não foi a própria virada lingüística, mas o começo de uma total revisão de certas dificuldades epistemológicas que perturbaram os filósofos desde Platão e Aristóteles" (1967, p. 35). Entre estas, está a questão dos universais, a forma substancial e a relação entre corpo e mente.

Na Introdução a *Essays on Heidegger and Others* (1995, p. 2), intitulada "Pragmatism and post-Nietzschean Philosophy", torna-se evidente que o projeto de Rorty consiste em inserir Nietzsche na filosofia pós-nietzschiana do contexto pragmatista. Segundo ele, Nietzsche foi a figura da intelectualidade européia que mais influenciou os norte-americanos William James e John Dewey, levando às doutrinas pragmatistas naquele país. Isto porque Nietzsche, em *Vontade de poder (Will to Power*, 1967, seção 608), afirmaria que o "conhecimento em si" é um conceito tão impossível quanto "a coisa em si mesma". Contudo, Rorty considera Nietzsche um pessimista que pouco se assemelha, por exemplo, a Emerson em seus escritos positivos e otimistas sobre a América e a liberdade social, uma vez que, ao contrário deste, Nietzsche não gostava de seu tempo nem de seu país.

Para combater o pessimismo resultante da descrença na verdade e que se infiltrou na época pós-moderna, Rorty propõe um modelo pragmático-darwinista para o progresso humano e a filosofia, imaginando que sempre sobreviverá, na "evolução" intelectual, aquela solução que constituir a melhor ferramenta para ajudar as pessoas a se multiplicarem e se transformarem (ver 1997b, p. 10). "Solidariedade ou objetividade?" (1997a, p. 37-53) é um ensaio em que Rorty defende o pragmatismo como capaz de combater a atitude que deriva do "lado ruim" de Nietzsche, ou seja, seu pessimismo, que se propaga no pensamento atual. Tal pessimismo seria também resultante da frustração com a não realização das utopias iluministas, fenômeno, em geral, chamado de "morte das utopias".

Na Introdução a *Essays on Heidegger and Others* (1995), Rorty já discute a "descrença nas metanarrativas", assim denominadas por Jean-François Lyotard (1979) a partir de um trajeto originado em Nietzsche e no pensamento "pós-moderno" de Heidegger e Derrida integrando a dissolução da construção do pensamento metafísico ocidental. Rorty adotou o termo pós-moderno para

definir este período da atualidade, embora reconheça que ele tem despertado muita controvérsia (ver "Pragmatismo e filosofia pós-nietzschiana", 1995, p.1). Este é um fenômeno que ocorre, aliás, em todas as periodizações, que terminam por recorrer a rótulos para sintetizar a história.[4]

Em "Pragmatismo sem método" (1997a, p. 91-109), Rorty comenta os cem anos de pragmatismo norte-americano como uma tentativa de rebaixar a ciência, conforme fez Dewey até sua morte, em 1950. Mas Rorty propõe justamente elevar o prestígio das ciências humanas, valorizando as características de "conversação", "negociação" ou retórica *(conversability)* que ela contém.

A pragmática de Rorty sugere um relativismo ligado à autonomia de mundos e de linguagens. Ela abole distinções entre as "questões de linguagem" e "questões de fato" (ver "Ciência enquanto solidariedade", 1997a, p. 62) – como ocorre na visão de Wittgenstein, Quine, Goodman e Davidson. Segundo Rorty, Kuhn se contradiz quando, ao mesmo tempo em que nega que a aprendizagem se realiza a partir da experiência, afirma que não há alternativa para isso. Em "Textos e amostras" (1997a, p. 111-29), Rorty reitera que não é correto definir que a verdade corresponde à realidade (1995, p. 113). Visando a enfatizar a importância do real ou objetivo sobre o teórico puro ("Pragmatismo sem método", 1997a, p. 91-109), o autor lembra que uma das principais bases do pensamento de Dewey e de Davidson, é de que o progresso se faz pela experiência, não pela teoria. Exemplifica com o fato de que o progresso moral e científico que ocorre entre os 20 e 30 anos na vida de uma pessoa se faz de forma existencial, sem plano prévio, antes do que pela escolha entre teorias construídas sobre a base de resultados observacionais.

Em "Investigação enquanto recontextualização: uma avaliação antidualista da interpretação" (1995, p. 131-53), Rorty discute a questão da superação da metafísica ocidental, que é central no pós-moderno, sendo chamada por Derrida de "metafísica da presença". Sua proposição original é o holismo, como desenvolvido desde o naturalismo de Davidson e Taylor (1995, p. 148). O caráter antiessencialista desses dois pensadores, assim como de Dewey, faria convergirem Derrida e Davidson, e os distanciaria do fisicalismo de Quine, para quem todo pensamento é, no máximo uma escrita, seja intelectual ou espiritual (1997a, p. 151). Rorty, como outros admiradores de Derrida, vêem a recontextualização do problema da metafísica ocidental sugerida por ele como um "falogocentrismo" (expressão pejorativa muito empregada pelo pensamento feminista), enquanto seus detratores a encaram como mero rearranjo de velhas teorias. Rorty observa que, ao se criar e divulgar este sistema de crenças (1997a, p. 133, 139), surge

algo semelhante ao processo que Thomas Kuhn chama de formação de novos paradigmas, em *A estrutura das revoluções científicas* (1970), só que desta vez nas ciências humanas.

O pensamento de Rorty sempre retoma o fio da filosofia de Nietzsche, Heidegger e Derrida quando discute a noção de morte das utopias iluministas. Conclui que tanto a filosofia como todas as ciências são meras narrativas. Rorty procura uma filosofia com um formato puramente narrativo, como o discurso literário. Isto, entretanto, se deve ao fato de ele seguir a tradição pós-moderna e atribuir à literatura um discurso totalmente livre, descompromissado, isento de teoria – o que é uma impressão simplificadora, errônea e mesmo superficial.

A discussão do pós-moderno implica, portanto, como na obra de outros teóricos do período, a ruptura com a noção de história enquanto ciência, na medida em que passa a ser vista como narrativa; a ruptura com diversas utopias universalistas, na medida em que são percebidas como fato particular; e a ruptura com a idéia de verdade, de bem e de sublime, como nas filosofias kantiana e hegeliana, uma vez que se constituem em categorias universais *a priori*. A metafísica parte da idéia de unicidade, que era própria da lógica do *tertia* e da filosofia cartesiana, enquanto hoje se admitem múltiplas verdades. Enfim, por um caminho próprio do pragmatista, descentrado com relação à filosofia européia, Rorty, assim como Derrida, Heidegger, Nietzsche e outros, também rompe com a filosofia metafísica ocidental. Contudo, sua verdadeira originalidade consiste em fugir ao pessimismo e vislumbrar um caminho novo, social, democrático, num desvio em relação a Marx.

A parte mais controvertida da obra filosófica de Richard Rorty situa-se, a meu ver, na parte III do primeiro volume de *Collected Papers* (1997a), no ensaio "A prioridade da democracia" (1997a, p. 235-61), Quando ele discute, do ponto de vista do pragmatismo, problemas ligados à política e à democracia, Rorty mostra grandes acertos e grandes equívocos, em geral provocados por suas generalizações. Um destes equívocos é atribuir ao grupo e ao comunitarismo uma espécie de noção rousseauniana de bem incondicional, talvez oriunda da pragmática de Dewey e da noção democrática da América como terra da promissão, supondo uma imutável e inabalável boa-vontade para com a democracia e o bem comum. Na prática social não se verifica um impulso sempre construtivo e positivo. Isso é tanto mais verdade quanto os regimes forem menos democráticos e tenham condições econômicas mais adversas, ou quando, por exemplo, forem controlados por uma pequena elite desvinculada do povo, como é o caso do Brasil. Portanto, a experiência política dos Estados Unidos

pode não ser válida para outros países – principalmente se tomarmos a própria afirmação de Rorty, com base em Dewey, de que é a partir da experiência que se criam a verdade e a teoria (ver "Pragmatismo sem método", 1997a, p. 91-109).

Definição do pós-moderno, como um hipertexto ou uma "cultura pós-metafísica" do hiperreal

Para Rorty, foi Paul de Man o responsável pela divulgação do termo "pós-moderno", e não Jacques Derrida, embora este e o próprio Heidegger já o tivessem utilizado (ver "De Man and the American Cultural Left", do segundo volume de *Collected Papers*, 1995, p. 129-39). Derrida trabalhou na Universidade de Yale por cerca de dez anos, mas, na verdade, apenas forneceu os pressupostos teóricos e o fundamento geral dessa filosofia, sem utilizar o termo "desconstrução" no sentido mais radical com que ele passou a circular primeiro nos Estados Unidos e depois ao se divulgar em todo o mundo. No ensaio acima, Rorty nega o argumento de Paul de Man, em *Blindness and insight* (1983), quando este invoca o vazio e o nada diante do fato de que o signo e o significado nunca coincidem. Já na perspectiva pragmática, ao contrário, Rorty crê que eles podem coincidir, e que a linguagem pode ser ainda mais valorizada e considerada quando coincide com a realidade, ou quando é "idêntica ao seu objeto", como afirmaram Aristóteles e Hegel (Rorty, 1995, p. 130). Rorty não considera logocêntrica a crença na possibilidade dessa coincidência, ao contrário de Paul de Man, para quem ela consistiria numa falácia da expressão, "the fallacy of unmediated expression" (ver Rorty, in 1995, p. 130).

Assim, para Rorty, no ensaio sobre De Man, o fim último da filosofia pragmática é uma sociedade sem metafísica, sem essencialismos, sem adoração de ideais ou mesmo sem qualquer "*adoração*" (1995, p. 132). Não haveria, na sociedade que se esboça na atualidade, o altar do Logos, como se fosse um deus: "Os pragmatistas devem preferir, em lugar de altares-mores, possuir muitas galerias de quadros, exposições de livros, ou concertos, museus etnográficos, de ciência e tecnologia, e assim por diante – muitas opções mas nenhuma disciplina ou prática central privilegiada" (1995, p. 132). Também não haveria a adoração da ciência, da literatura ou de nada em especial (1995, p. 133).

Delineia-se, ainda neste aspecto, outra discordância de Rorty com relação a De Man, no que diz respeito a este assumir o fim do essencialismo e do logocentrismo como constituindo um acontecimento de significação mundial e histórica. Enquanto pragmatista convicto, Rorty prefere considerar esta crise como uma simples contingência ou etapa num constante e gradual deslocamento

do saber, a qual não se constituiria num marco definitivo ou extraordinário (ver "De Man and the American Cultural Left", 1995, p. 133).

O pensamento de Rorty divide-se em duas etapas: 1) especulativo, quando discute as obras de Nietzsche, Heidegger, Derrida e De Man; 2) pragmático, quando estende essa corrente filosófica pragmatista, que desenvolve a partir de Dewey, entre outros, à tentativa de compreensão e de solução para os problemas políticos da contemporaneidade pós-moderna. Neste sentido, Rorty discorda de Theodor Adorno, Habermas e Horkheimer, quando estes afirmam que hoje há uma crise de utopias ou que elas morreram.

A dificuldade de se imaginar uma ideologia, extensiva a toda a superfície da Terra – ideologia que Rorty freqüentemente associa ao sonho pragmatista da nova sociedade – consiste em sabermos se ela é o produto específico de seu imaginário, relativo à realidade de um país em particular, no caso os Estados Unidos, ou se esta ideologia não passa de um sonho prévio e metafísico, portanto um "esquema" que ele quer aplicar a outros "conteúdos". Sabe-se que, dificilmente, esta ideologia, se implantada, seria homogênea em todo o mundo e permaneceria estável e eterna, num mundo homogeneamente desprovido de crenças e de metafísica. Assim, no pragmatismo de Rorty, notamos o deslizamento de uma filosofia para um pensamento político carregado da ideologia democrática, que se apoia no capitalismo como ele se apresenta nos Estados Unidos. Ao menos este é o sonho do autor, que conclui, no mesmo ensaio: "Assim como os marxistas da década de 1930 consideravam Dewey 'o filósofo do imperialismo norte-americano', assim também a Esquerda Cultural nos considera, a nós, pragmatistas, na melhor das hipóteses, irresponsáveis sociais, e, na pior, apologistas de uma ideologia repressiva" (1995, p. 133).

Rorty considera o Marxismo um movimento político desmantelado. Mas sua análise pragmática da política mundial, feita em tom solidário, ao pressupor que o mundo estará melhor quando ficar homogeneamente igual aos Estados Unidos, mostra-se uma propedêutica bastante ingênua (ver "Solidariedade ou objetividade", 1997a, p. 50).[5] Seu pensamento procura afastar ou negar a negatividade de Althusser, para quem houve a morte das utopias do Iluminismo (1997a, p. 51).

Em sua conferência "Is it Desirable to Love Truth?", publicado em *Truth, Politics and 'Post-Modernism', Spinoza Lectures* (in 1997b, p. 1-22), Rorty recusa-se a aceitar o pensamento pessimista da morte das utopias, tão anunciado pela Escola de Frankfurt, e reitera que "O destronamento da Razão, pelo pós-modernismo, não deve ter implicações de tipo pessimista" (Introdução, 1997b,

p. 1). A principal proposta de Rorty em *Philosophy and the Mirror of Nature* (1999) é de uma ruptura com a tradição fundadora de Descartes e Kant (da qual a filosofia analítica é uma das derivações mais recentes) e sua substituição pela filosofia "edificante" de caráter hermenêutico, na qual se inserem Nietzsche, Dewey, Wittgenstein, Heidegger e Gadamer. Apresenta aí também uma veemente recusa de que o conhecimento seja mero resultado de representação mental ou lingüística da realidade (1997b, p. 7).

Percebemos que Rorty tenta embutir o movimento pós-moderno no projeto pragmatista norte-americano ou vice-versa. Em lugar de um projeto kantiano de uma lei universal, define a autonomia em termos puramente humanos. Em lugar de uma leitura de Foucault como um pós-nietzschiano e anarquista, uma leitura norte-americana de Foucault, como cidadão importante engajado em instituições de ensino e de cultura e política. Em lugar de juízos sintéticos *a priori* kantianos, a luta contingente para a melhoria das instituições visando a torná-las mais decentes e a reservarem um futuro melhor para "nossos filhos". O que há de negativo neste projeto é o fato de ele excluir tudo que não for eminentemente burguês e de classe média. Rorty afirma que nada há de errado com o sonho burguês de melhoria das condições sociais. Contudo, este projeto não visualiza soluções para pessoas não pertencentes a esta classe. O desejo de desenvolver a cidadania de seus compatriotas a partir de uma filosofia pragmática e útil faz Rorty tentar exportar seu projeto filosófico-social a todo o mundo, com o risco de criar um mostrengo político em países do Terceiro Mundo, como o Brasil, por exemplo, onde regra geral nem a idéia de cidadania nem a de nação atingem a maioria da população. E isso deve ser verdade também para imensos contingentes da África e da Ásia. A globalização, que tem privilegiado os mercados fortes e aumentado o fosso entre ricos e pobres em todo o mundo, ameaça os planos de liberdade democrática, como um cobertor curto demais, que deixa os pés de fora, no caso os países que ficaram excluídos do domínio anglo-saxônico, com seu maior grau de desenvolvimento tecnológico e capitalista. O sonho de Rorty corre o risco de se esfacelar antes mesmo de poder ser vivido ou posto em prática por todos. Apelar a um ideal comum, ou consenso, pode funcionar numa democracia de fato, mas torna-se falacioso numa democracia apenas de direito, na qual uma pequena elite financeira (e pouco intelectual) toma as decisões à revelia da maioria. O equívoco pode situar-se também na tentativa de emprestar utilidade à filosofia e de transformá-la numa disciplina utilitária amalgamando-a com as ciências sociais. Este projeto terminaria por mergulhar a filosofia na sociedade de consumo capitalista, fazendo-a perder sua consciência crítica, que é a principal função das ciências humanas. Ao se adequar ao consenso e à prática social contingente, a

filosofia seria cooptada (assim como Lentricchia acusou Rorty de ter sido cooptado pelos prazeres da sociedade de consumo norte-americana). Enfim, volta-se às antigas reservas de Habermas e Adorno com respeito à vontade da maioria porque maioria. Exigir da filosofia ou da literatura, como pretende Rorty, uma função de constante utilidade social, ou pragmática, é transformar estas disciplinas em discurso político-panfletário, ou obrigá-las a manter-se na esfera da pura e denotativa comunicação social. Embora Rorty discorde da ênfase radical no literário que lhe dá Paul de Man, como se este constituísse uma entidade separada da linguagem, de qualquer forma de Man estava certo ao esperar da literatura uma *parole* de estranhamento e diferença com relação ao discurso cotidiano. Outro aspecto que poderia tornar suspeito o projeto pragmatista é a desconfiança de que nem sempre a prática é boa conselheira, haja vista o número de vezes em que ela nos levou ao erro na história da ciência. Uma noção teorética de *práxis*, onde teoria e prática conviveriam dialogando talvez fosse mais adequada à observação e transformação do real. Fica-nos, de realmente positivo na proposta de Rorty, como nos lembra Maarten van Nierop, a idéia de que seu pensamento nos possibilitou vislumbrar um novo caminho para a filosofia: não o de validar o real, mas de fazer pensar a si mesma de forma aberta, em face da experiência cotidiana e do contingente. Por extensão, constatamos que esta é também uma maneira aberta que o pós-moderno nos possibilita, com suas novas formas de viver, escrever ou pensar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

(*) Dedico este ensaio a Luciano Zajdsznajder, *in memoriam*, que foi o primeiro a mencionar Rorty em uma palestra na pós-graduação da Faculdade de Letras da UFRJ. Agradeço ao Prof. Leslie Bethel e à Prof[a] Claudia Pazos-Alonso a oportunidade de permanecer de outubro a dezembro de 2000 como Pesquisadora Senior no Centre for Brazilian Studies da Universidade de Oxford, quando pude desenvolver uma pesquisa sobre o pós-moderno e a literatura brasileira a partir do pensamento de Richard Rorty.

1. Obras Citadas de Richard Rorty:

Filosofia na história: ensaios sobre historiografia da filosofia, ed. Richard Rorty, J. B. Schneewind e Quentin Skinner. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

Reading Rorty. Critical Responses to Philosophy and The Mirror of Nature (and Beyond). Ed. Alan R. Malachowski. Assoc. Ed. Jo Burrows. Oxford: Basil Blackwell, 1990.

RORTY, Richard. *Essays on Heidegger and others. Philosophical Papers. Volume 1*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

------. Feminismo, ideologia e desconstrução: uma visão pragmatica. In: Vários autores. *Um mapa da ideologia*. Rio de Janeiro, Contraponto, 1996. p. 227-34.

------. *Objetivismo, relativismo e verdade. Escritos filosóficos I*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1997a. [Inicialmente Objectivity, Relativism and Truth: Philosophical Papers. II. Cambridge, Cambridge University Press, 1995].

-----. *Philosophy and the Mirror of Nature*. Oxford: Blackwell, 1999. [1st ed. 1980].

------. *Philosophy: its End and its New Hope*. (Japanese trans.). Tokyo, Iwanami Shoten, 1988. [It contains: "Science as Solidarity"; "Texts and Lumps"; "Pragmatism without Method"; "The Historiography of Philosophy: Four Genres"; "The Priority of Democracy to Philosophy"; "Pragmatism, Davidson, and Truth"].

------. "The Pragmatist's Progress". In: Collini, Stefan, org. *Interpretation and Overinterpretation*. Umberto Eco, Richard Rorty, Jonathan Culler, Christine Brooke-Rose. Ed. Stefan Collini. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. p. 89-108. [Interpretação e superinterpretação. São Paulo, Martins Fontes, 1993].

---. *Truth, Politics and 'Post-Modernism.' Spinoza Lectures*. Introd. Maarten van Nierop, p. 7-10. Amsterdam, Van Gorcum, 1997b. 52 p. [Amsterdam, Dept. of Philosophy, Spinoza Chair, 1995]. ["Is it desirable to love truth?" (p. 1-22) e "Is 'post-modernism' relevant to politics?" (p. 23-52)].

2. Bibliografia geral:

CULLER, Jonathan. *On Deconstruction: Theory and criticism after Structuralism*. Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1982.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DE MAN, Paul. *Blindness and Insight*. 2nd ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.

DEWEY, John. *Art as Experience*. New York: Capricorn Books, 1958.

-----. *Reconstruction in Philosophy*. Boston: Beacon, 1957.

ECO, Umberto. *L'oeuvre ouverte*. Paris, Seuil, 1962. [Opera aperta. 1962].

EAGLETON, Terry. *Theory of Literature*. London: Blackwell, 1993. [1st ed. 1988].

FIORESE, Fernando Fábio, "A literatura na cena finissecular". In: Lobo, Luiza, org. e apresentação. *Globalização e Literatura*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1999. p. 113-25.

FISCHER, Michael. "Redefining Philosophy as Literature: Richard Rorty'a 'Defence' of Literary Culture." In: *Reading Rorty* (1990), p. 233-43.

GADAMER, H. G. *Wahrheit und Methode*. Tübingen, Mohr, 1960.

-----. *Was heisst Philosophiemethode*? Düsseldorf: Philosophia-Verlag, 1968.

GUMBRECHT, Hans Ulrich; Rocha, João Cezar de Castro. *Máscaras da mímesis*. A obra de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Record, 1999.

HARTMAN, Geoffrey. *Criticism in the desert*. New Haven, Yale University Press, 1980.

HEIDEGGER, Martin. "The End of Philosophy and the task of Thinking." In: *The Basic Problems of Phenomenology*. Trans. Hofstadter. Bloomington: Indiana University Press, 1982. [*Grundprobleme der Phänemenologie*. Frankfurt: Klostermann, 1975].

-----. *The End of Philosophy*. Ed. and trans. Joan Stambaugh. New York: Harper and Row, 1973.

-----. *Poetry, Language, Thought*. Trans. Albert Hofstader. New York: Harper and Row, 1971.

-----. *Ser e tempo*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro. [Sein und Zeit].

HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. London: Routledge, 1987. [Trad. *Poética do modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991].

Jameson, Fredric. "O pós-modernismo e a sociedade de consumo". In: Ann Kaplan, org. *O mal-estar no pós-modernismo*; *Teorias*, *práticas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993, p. 25-44, p. 30. [Cap. 1]. [1st ed. 1988].

-----. *The Seeds of Time*. New York: Columbia University Press, 1984.

KUHN, Thomas S. *Paradigms and Revolutions*. Ed. Gary Gutting. Notre-Dame, 1980.

-----. *The Structure of Scientific Revolutions*. 2nd ed. Chicago: Chicago University Press, 1970.

LEFEBVRE, Henri. *The Construction of Space*. Oxford: Blackwell, 1998. [1st. Ed. Paris: Anthropos, 1974].

LOBO, Luiza, org. Apresentação. In: *Globalização e Literatura*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1997. p. 37-45.

LYOTARD, Jean-François. *La condition post-moderne*. Paris, Minuit, 1979. [Trad. *O pós-moderno*. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Oympio, 1986].

NIETZSCHE, F. *Twilight of the Idols*. New York: Random House, 1970.

-----. *The Will to Power*. Trans. Kaufmann. New York: Random House, 1967.

PERELMANN, Chaim; Obrechts-Tyteca, L. *Rhétorique et Philosophie. Pour une théorie de l'argumentation en Philosophie*. Paris: PUF, 1952.

ZAJDSZNAJDER, Luciano. *A travessia do pós-moderno*. Rio de Janeiro: Gryphus, 1992.

Márcio Seligmann-Silva
IEL – UNICAMP – CNPq

A escritura da memória: mostrar palavras e narrar imagens[1]

Definição do presente como catástrofe [...]:
a catástrofe é o progresso, o progresso é a catástrofe
Walter Benjamin [2]

Na era da computação e da implantação do ciberespaço vivemos diariamente – nas situações mais banais - as conseqüências das inovações tecnológicas. Essas conseqüências são, na verdade, devastadoras se pensarmos na imagem do homem herdada da tradicional antropologia filosófica. Nosso corpo – submetido aos ditames dessa tecnologia – também é marcado por essas alterações e, com ele, a nossa visão do ser humano. Além de ficarmos usualmente horas a fio sentados diante da tela lisa e fria do monitor, penetramos através dessa "janela" em um mundo de informações de uma amplitude nunca sonhada pelo mais delirante enciclopedista. E mais: como evitar uma total reformulação na nossa concepção de homem se agora podemos finalmente construir o nosso Golem, os nossos Frankensteins ou os nossos robôs com inteligência artificial? Como traçar o limite entre o "natural" e o "artificial"? Se a nossa "humanidade" se torna mais frágil na medida em que é submetida a cada dia a um processo de redesenhamento das suas fronteiras (e da sua "essência") não é de se estranhar que uma de nossas principais características, a de ser um "homo memor", ou seja, um "ser com memória", também seja repensada no contexto da era do ciberarquivo potencialmente infinito.

Existe uma vasta e interessante história da teoria da memória que vem sendo reatualizada nos últimos anos em função dessa revolução que atinge em cheio a noção de técnica e que não pode ser dissociada de certas características marcantes do século XX, enquanto uma era de extremos: se pela primeira vez em

muitos séculos, pôde surgir mais de uma geração de homens que não foram à guerra e nunca pegaram em uma arma de fogo, por outro lado nunca se exterminou tantas vidas em uma escala tal e dentro de contextos nacionalistas e de "limpeza étnica" como nesse período. Além disso – e como conseqüência dessas catástrofes – o fim das ideologias e interpretações universais para o "caso humanidade" fez com que a articulação de nossa auto-imagem abandonasse qualquer esperança quanto a uma utopia "coletivista" e migrasse cada vez mais para os limites estreitos de nosso corpo. A teoria sociológica clássica foi substituída por uma reflexão sobre uma base antropológica, psicanalista e biológica. Mais do que nunca o universal passa pelo individual: não se trata mais apenas da "virada lingüística" no conhecimento, mas de uma crise muito mais profunda que corrói os seus fundamentos como um todo e o lança sobre um patamar onde a questão da memória é incontornável.

No que segue irei primeiro recordar em linhas gerais o que foi a tradição da arte da memória, para em seguida tratar de alguns exemplos da arte contemporânea na sua relação com a memória e com essa antiquíssima prática e teoria da arte da memória.

Memória e reminiscência em Aristóteles

A teoria da memória e da reminiscência de Aristóteles – que esteve na base das concepções de memória de toda Idade Média até à modernidade – pode ser reconstruida a partir de sua teoria do conhecimento exposta no tratado *De anima*. Na sua concepção dinâmica do nosso aparelho cognitivo, os cinco sentidos são responsáveis pela captação das sensações e seu transporte para a *faculdade de imaginação* que, por sua vez, fornece as *imagens* que constituem a matéria bruta da nossa faculdade intelectual. A parte da alma que cria imagens é considerada, em Aristóteles, como um a priori para o processo intelectual mais "elevado". Afinal de contas, para ele "a alma nunca pensa sem uma imagem mental" (*De anima* 432 a 17; cf. YATES 32) "... mesmo quando pensamos de modo especulativo, devemos ter uma imagem mental com a qual pensamos" (id. 432 a 9).

Aristóteles estruturou no plano tópico de sua teoria, os três sentidos internos (memória, imaginação e engenho/razão) como contraponto dos cinco sentidos externos, e os localizou em três câmaras no cérebro. Os sentidos internos, seriam as faculdades da alma que trabalham as informações que vêm do exterior. Essa arquitetura cerebral manteve-se constante por séculos a fora. Na câmara posterior encontrar-se-ia a *Imaginação* que realiza a tradução dos dados dos sentidos em imagens, mas que também gera imagens independentes, como ocorre quando sonhamos. Na câmara mediana teríamos o *common sense*

que compara os dados e gera juízos. Na última câmara localizar-se-ia a *memória*, que é vista como um reservatório. (A. ASSMANN 30)

Em seu pequeno tratado *De memoria et reminiscentia* Aristóteles nota, no entanto, que a memória devido ao seu caráter de arquivo de imagens pertence à mesma parte da alma que a imaginação (*De memoria et reminiscentia* 450 a 24): ela é um conjunto de imagens mentais das impressões sensuais mas com um adicional temporal; trata-se de um conjunto de imagens de coisas do passado (sendo que esse dado temporal que Aristóteles destacou nessas imagens só veio a ser realmente levado a sério na tradição com a obra de Santo Agostinho). Graças a essa relação da memória com as impressões sensíveis, ela não é exclusividade dos seres humanos (em contraste com a recordação ou reminiscência que lhes é exclusiva). Aristóteles compara a imagem mental gerada pela impressão sensual a um retrato pintado que permanece na memória: "pois – ele escreveu – o estímulo produzido imprime uma espécie de semelhança com o percebido, exatamente como nós selamos com sinetes dos anéis" (*De memoria et reminiscentia* 450 a 30 s.). Ele concebe, portanto, a formação da imagem mental como o movimento de impressão de uma imagem na cera por um anel que sela. Como na famosa descrição do *Teeteto* de Platão, para Aristóteles também cada pessoa possuiria uma determinada consistência dessa superfície mnemônica, que é aproximada da noção de bloco de cera, o que determina a sua capacidade de reter mais ou menos informações:

> *em certas pessoas*, Aristóteles escreve, *devido à incapacidade ou idade, a memória não se dá mesmo sob um forte estímulo, como se o estímulo ou selo fosse aplicado à água que corre; enquanto em outras, devido ao desgaste, como em paredes antigas de prédios, ou à dureza da superfície de apoio, a impressão não penetra. Daí os muito novos e os muito velhos terem memória fraca; eles estão no estado de fluxo: o jovem devido ao seu crescimento, o idoso, devido à sua decadência. Pelo mesmo motivo, nem o muito veloz, nem o muito vagaroso parece ter boa memória, os primeiros são mais úmidos do que deveriam ser e os últimos mais duros; nos primeiros a imagem não permanece na alma, e nos últimos ela não deixa nenhuma impressão (id. 450b 1-10)*

No *Teeteto*, como disse, Sócrates, já estabelecendo essa relação entre a escritura e a memória, ele falava de um

> *cunho de cera; numas pessoas, maior; noutras, menor; nalguns casos, de cera limpa; noutros com impurezas, ou mais dura ou mais úmida, conforme o tipo, senão mesmo de boa consistência, como é preciso que seja. [...] Diremos, pois, que se trata de uma dádiva de Mnemenosine, mãe das Musas, e que sempre que queremos lembrar-nos de algo visto ou ouvido, ou mesmo pensado, calcamos a cera mole sobre nossas sensações ou pensamentos e nela os gravamos em relevo, como se dá com os sinetes dos anéis. Do que fica impresso temos a lembrança e conhecimento enquanto persiste a imagem; o que se apaga ou não pôde ser impresso, esquecemos e ignoramos (191 c d; Cf. 194 c- 195 a).*

Aristóteles distingue de modo claro entre memória e reminiscência, como o nome do seu texto o indica. A reminiscência é definida como a recuperação intencional de um conhecimento ou de uma sensação. Ela é marcada por dois princípios: o de *associação* e o de *ordem*. A associação pode se dar via similaridade, inversão ou por contiguidade. Por outro lado, a ordem da recordação pode seguir a ordem da apreensão dos objetos: é fácil de nos recordarmos do que segue uma ordem, como ocorre na matemática. Aristóteles menciona também a utilização de locais para recordar das coisas, ou ainda fala em possíveis séries, como na sucessão de letras a b c d e f g h, sendo que ele destaca que também são possíveis erros no processo de recordação assim ordenado:

*se uma pessoa não encontrar o que busca em A, ele o fará em E; pois a partir desse ponto pode-se ir em qualquer direção, ou seja, tanto para D como para F. Se uma pessoa não quer uma dessas, ele recordar-se-á passando para F, se ele quiser G ou H. Caso contrário, ele passa para D. Sempre tem-se sucesso desse modo. O motivo pelo qual nós nos recordamos e algumas vezes não, apesar de iniciar do mesmo ponto, é que é possível prosseguir do mesmo ponto de partida para mais de um destino; por exemplo, de C podemos ir direto para F ou apenas até D. (*De memoria et reminiscentia *452 a15ss.; cf. YATES 34s.)*

Em Aristóteles, portanto, encontramos tanto uma concepção da memória como escritura na nossa placa mnemônica das impressões do mundo, como também uma forte concepção de reminiscência ou recordação, como um procedimento de leitura – e, como é evidente, a comparação com as letras do alfabeto não é de modo algum casual aqui. O elemento ativo da memória é comparado ao modo de ação de um pesquisador ou viajante que busca a inscrição mnemônica pelos labirintos de nossa memória-arquivo. A noção de associação também é essencial no nosso contexto: a estruturação do recordação – e portanto do discurso de um modo geral, que sempre está recuperando informações arquivadas – funciona a partir de um princípio de leitura de semelhanças que não deixa de lembrar a definição aristotélica, da sua *Poética*, do homem como um "ser mimético".

Como Yates recordou em sua obra clássica sobre *The art of memory* (de 1966), para a escolástica, Aristóteles com esse texto teria dado a sua aprovação para a mnemotécnica. É claro que isso está longe de ser evidente. A escolástica e a mnemotécnica pós-aristotélica identificaram nessa centralidade das imagens da teoria do conhecimento de Aristóteles um ponto em comum com as suas próprias doutrinas. Por outro lado, se a memória além do seu aspecto espacial e dinâmico, também é vista como um constructo onde i*magens e conceitos* se entrelaçam, então estamos de fato em um campo muito propício tanto para a arte da memória (ou, mais propriamente, para as técnicas de recordação e de fixação na memória), como também já está indicado que essa reflexão sobre a

memória passa por uma crença na possibilidade de tradução recíproca entre palavras e imagens. Vejamos esse aspecto mais de perto na tradição antiga da arte da memória.

A arte da memória

A arte da memória tem como a sua figura originária (histórica e mítica) Simônides de Ceos (556-468 aC). Três anedotas que cercam a figura desse poeta mostram em que medida a arte da memória deve muito ao culto da memória no sentido do louvor aos grandes feitos (e aqui deveríamos pensar evidentemente no conceito de *fama*), ao culto dos mortos (lembremos da noção de *piedade*) e, finalmente e paradoxalmente, ao desejo de poder selecionar o que queremos nos lembrar e, portanto, também de poder determinar o que queremos nos esquecer. A primeira dessas anedotas é a mais conhecida e constitui um lugar comum em qualquer estudo sobre da arte da memória. Refiro-me evidentemente à história do banquete que foi oferecido em homenagem ao pugilista Skopas. Durante essa recepção, eu recordo rapidamente, Simônides – que fizera um encômio em sua homenagem no qual louvara também Castor e Pólux – foi chamado à porta por duas pessoas que queriam falar com ele. Ao chegar à soleira do salão, Simônides não encontrou ninguém; mas logo compreendeu a mensagem bem como quem a portara: o salão desabou matando a todos. Os dióscuros o recompensaram pelo encômio com a sua vida. O teto da sala de recepções caíra com uma violência tal sobre os convivas, que eles ficaram totalmente desfigurados e irreconhecíveis. Simônides, o único sobrevivente, pôde nomear cada um dos cadáveres graças à sua arte da memória. Na medida em que ele se recordava exatamente do local que cada conviva ocupara, todos puderam ser identificados. – A segunda anedota também trata de enterro e da sobrevivência do pai da mnemotécnica: durante uma de suas viagens ele teria encontrado um cadáver e imediatamente providenciado o seu enterro. Na noite seguinte a esse evento, o espírito do cadáver surgiu em um sonho de Simônides para lhe prevenir que o barco no qual ele deveria embarcar iria afundar. Simônides desistiu de continuar a sua viagem e a embarcação de fato naufragou, matando todos os seus passageiros. (A. ASSMANN 35 ss.) – Se nessa anedota, o passado/os mortos já assumem uma forma espectral (e o seu culto, uma maneira de apazigua-los), na última historieta, que eu gostaria de recordar aqui, esse espectro assume a sua face assustadora e não mais salvacionista. Cícero narra que o general e político ateniense Temístocles (circa 524-459 aC), responsável pela derrota dos persas na Batalha de Salamina e, portanto, a quem Atenas devia o seu poderio sobre o Mediterrâneo, quando já estava idoso, devido a intrigas, foi submetido a um tribunal que o condenou ao ostracismo. Durante o

seu exílio, em uma ocasião Simônides teria oferecido ensinar-lhe a sua arte da memória. Temístocles – que era conhecido por sua memória prodigiosa - recusou a oferta dizendo que ele necessitava de uma outra arte: a arte do esquecimento. O general sofria de "memória demais" e não carecia de uma *ars memoriae*. (WEINRICH 23 ss.). Apesar de sabermos que não pode existir rigorosamente falando uma *ars oblivionis* (ECO), não é menos verdade que a Antigüidade também nos legou muitos exemplos, belamente analisados por Harald Wenrich, de como o esquecimento pode ser atingido: Odisseus encantado por Circe e Calipso, a sua tripulação na ilha dos lotófagos, Ovídio tratando do *Amor Lethaeus* etc. Nessa terceira anedota aparece a imagem de um passado que não é mero conjunto de fatos que podem ser guardados, mas que constituem ao mesmo tempo uma peça fundamental na nossa vida e na nossa identidade. Com relação a esse passado fica mais evidente em que medida a memória não é apenas um "bem", mas também encerra ainda uma carga espectral que gostaríamos muitas vezes de esquecer – ou enterrar, como fazemos com nossos mortos. Esse passado que não quer passar também é um íntimo conhecido nosso, moradores da era dos extremos.

A arte da memória foi descrita na Antigüidade por vários retores, sendo que as descrições que chegaram até nós são as de Cícero, Quintiliano e sobretudo a do autor do tratado *Ad Herenium.* [3] Cícero vê a memória como uma das cinco partes da retórica (*inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria*, *pronunciatio*) (Cf. *De inventione*; YATES 8s.). A arte da memória servia tanto como uma técnica para decorar longos discursos como também deveria desenvolver a capacidade de memorização do orador (essencial, por exemplo, na cena do tribunal, quando todos argumentos do oponente deveriam ser cuidadosamente registrados). Na Antigüidade não só não existia a impressão de livros, como tampouco havia papel tal como nós o conhecemos hoje; daí a importância da memória para o orador. Também em Cícero é patente o valor atribuído à visão dentro da técnica de memorização. O princípio central da mnemotécnica antiga consiste na memorização dos fatos através da sua redução a certas imagens que deveriam permitir a posterior tradução em palavras: a realidade (*res*) e o discurso final (*verba*) deveriam ser mediatizado pelas imagens (os imagines agens). Essas imagens por sua vez, deveriam ser estocadas na memória em certos locais (*loci*) imaginários ou inspirados em arquiteturas de prédios reais. O importante era que o retor tivesse domínio sobre esses espaços da memória que deveriam ser percorridos no ato de sua fala, quando cada imagem seria retraduzida em uma palavra ou em uma idéia. No texto *Ad Herenium* após o autor anônimo recordar topicamente que toda arte (*tecne*) é um complemento de um dom natural – no caso: o dom da memória – lemos:

*[a memória artificial] baseia-se nos locais e nas imagens. Nós denominamos locais (*loci*) as realizações da natureza ou feitas pelos homens que ocupam um espaço limitado, constituem um todo, distinguem-se dos demais, de tal modo que a memória natural pode facilmente compreender e abarcar: por exemplo uma casa, um corredor com colunas, um canto, um arco e outras coisas similares. As imagens são formas, símbolos* (notae), *retratos* (simulacra) *daquilo que nós queremos recordar* (meminisse): *por exemplo, se quisermos nos recordar de um cavalo, de um leão, de uma águia, devemos depositar as suas imagens em determinados locais. (III, XVI, 29)*

A explicação subsequente do mecanismo da mnemotécnica é importante no nosso contexto, pois ela retoma a comparação com a escritura que nós já encontramos na teoria da memória e da reminiscência de Aristóles.

Assim como pessoas alfabetizadas anotam algo que é ditado e podem novamente ler aquilo que elas escreveram, do mesmo modo, aqueles iniciados na mnemotécnica podem depositar aquilo que eles ouviram em locais e graças a eles falar de memória. Pois os locais são totalmente comparáveis a uma tabuleta de cera ou a um papiro, as imagens às letras, a disposição ordenada das imagens, à escritura, e a fala do discurso, à leitura. (III, XVI, 30)

Esses locais e a sua sucessão devem ser de tal modo incorporados na nossa mente, que se tornem tão fixos quanto um suporte de escrita que pode sempre receber novas letras que substituem as anteriores por nós apagadas. Eles devem ser bem demarcados uns dos outros, ter uma dimensão mediana, ser iluminados de modo correto. No que tange à escolha das imagens, ela deve proceder seguindo o princípio da semelhança (que caracteriza a recordação) tanto com as coisas a serem lembradas (um princípio icônico quanto à imagem), como também com as palavras (iconicidade mediatizada pela semelhança sonora dos nomes) (III, XVI, 33). Vale a pena lermos o exemplo dado pelo autor do tratado *Ad Herenium* que "estranhamente" volta a tematizar morte e assassinato e a cena jurídica para tratar de memória:

Com freqüência nos damos conta de um conjunto de coisas apenas com um símbolo (nota) *e com uma única imagem. Por exemplo, a acusação afirmou que o réu matou um homem utilizando veneno, que ele fez isso para se apropriar de uma herança e que existem várias testemunhas e pessoas cientes disso. Se para facilitar a defesa nós quisermos nos recordar desse primeiro ponto, devemos depositar no nosso primeiro local uma imagem com todos os fatos: nós imaginaremos a vítima em questão doente, estendida sobre uma cama (isso se nós a conhecermos, caso contrário teremos de tomar uma outra pessoa, que não deve ser alguém de baixo calão, de tal modo que ela rapidamente venha à nossa memória); ao lado de sua cama nós colocaremos o réu segurando uma taça com a mão direita e com um texto na esquerda de cujo dedo anelar devem pender testículos de carneiro. Desse modo nós poderemos nos recordar das testemunhas, da herança e do envenenamento da vítima. A seguir nós arranjaremos do mesmo modo os outros pontos da acusação em locais sucessivos, segundo a sua ordem, e quando a qualquer momento nós quisermos nos recordar de um ponto, se as imagens estiverem cuidadosamente dispostas e as caracterizarmos bem, poderemos facilmente recordar daquilo que queremos. (III, XVI, 33 s.)*

O autor ainda caracteriza longamente os tipos de imagem que devemos escolher: seguindo uma lei que aprendemos com a natureza, devemos optar por imagens chocantes, que fogem à norma. Ele afirma, por exemplo, que nos recordamos de um eclipse do sol, mas o percurso cotidiano do sol não é excepcional e não deixa marcas na nossa memória. Coisas extremamente feias ou belas nos marcam, ele afirma destacando que faremos essas imagens que podem ficar muito tempo na memória "se nós as embelezarmos, por exemplo, com coroas ou com hábitos cor púrpura [...]; se nós enfeiarmos um objeto que nós apresentaremos, por exemplo, molhado de sangue ou de lama ou manchado com tinta vermelha, para que a sua forma se torne mais marcante [...]" (III, XVI, 37).

Não caberia aqui recordar os caminhos percorridos pela arte da memória na Idade Média, cujas marcas podem ser lidas tanto na topografia desenhada por Dante na sua *Divina Comédia*, como também nas catedrais com a sua arquitetura simbólica, seus nichos repletos de imagens ("sangrentas", chocantes!) da paixão de Cristo, mas também com suas inúmeras representações pictóricas da hierarquia celeste ou das virtudes cardinais, na poesia imagética e na prática dos acrósticos etc. A função didática e reprodutora de idéias e da visão de mundo eclesiástica das obras medievais representa um campo de estudos em si; por outro lado a hibridização das palavras com imagens também respondia a um princípio básico da arte (leia-se: *técnica*) da memória. Com Frances Yates, podemos recordar ainda que mesmo a atração medieval pelo grotesco tem em parte suas raízes nessa doutrina da arte da memória (YATES 104). No Renascimento essa tradição tem continuidade tanto em tratados de pura mnemotécnica, como também em simples listas de *imagines agens* e no desenvolvimento de alfabetos visuais (id. 113). Um dos sonhos dos tratadistas da memória dessa época – representado de modo exemplar pelo teatro da memória de Giullio Camillo – era justamente conseguir reduzir todo o conhecimento macrocósmico em um conjunto de imagens (um microcosmo) que poderia ser assimilado por uma só pessoa, de tal modo que com um simples olhar sobre as imagens organizadas de um modo panóptico, poderíamos nos apropriar de todo esse saber. A verdade enquanto *a-lethéia* (termo grego para verdade que significa literalmente: não-esquecimento) tal como ela era pensada na tradição platônica, aliara-se de um modo anti-clássico à doutrina da arte da memória. Por outro lado, a atração renascentista pelo hieróglifo somada à releitura dessa tradição neoplatônica por um filtro cabalista transformaram, finalmente, a arte da memória em uma espécie de subgênero da escrita de mistérios e de enigmas típica da "era das semelhanças", para falarmos com Foucault.

Mas essa história fascinante não pode ser desdobrada aqui. Com o livro impresso a arte da memória decaiu, ao menos na sua forma tradicional. Como afirma Frances Yates, as catedrais da memória foram destruídas pelo livro impresso (124).

Para nossa reflexão vários pontos dessa tradição da arte da memória clássica e da sua recepção são importantes: a doutrina dos *loci* que afirma uma concepção eminentemente visual/espacial da memória e que é aproximada da noção de escritura (tanto do ato de escrever como de sua leitura), a relação entre teoria da memória e o culto dos mortos, a ligação entre o sobreviver e a arte da memória, entre esta e a cena (retórica) do tribunal, bem como a doutrina das imagens marcantes (extraordinárias). No item culto dos mortos deveríamos ainda recordar que a manutenção do nome dos mortos – muitas vezes sob a forma de sua inscrição em epitáfios e lápides – constitui o núcleo antropológico da memória enquanto *vis*, ou seja, como força vital e construtora da identidade que é oposta à memória como *ars* (procedimento mecânico de arquivamento e recuperação de informações). (A.ASSMANN 33 ss.) É evidente que apenas a memória como *ars* que pode ser de certo modo substituída ou complementada pela máquina. Como afirmou Paul Ricoeur no seu livro *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (80): "para a memória artificial [ou seja, para a visão da memória como *ars*] tudo é ação, nada é paixão". Por outro lado, tampouco podemos desprezar a intima relação dessas duas modalidades de memória. Lembrando-nos do conceito de memória como fama, fica claro que o arquivamento de determinados nomes em detrimento de outros – e a memória sempre seleciona – já implica uma política da memória enquanto vis. À "má-memória" de Temístocles corresponde não só o seu desejo de apagá-la, mas também a possibilidade de uma reparação, de uma *anistia*: nem tanto um "esquecimento decretado", mas, sim, um "perdão recíproco" que poderia reconciliar Atenas com seu ilustre filho.

Já a noção escritural da memória e a doutrina dos *loci* põe em relevo a afirmação aristotélica que vimos acima, segundo a qual a memória se localiza na imaginação. Se com a imaginação ela compartilha esse caráter imagético ela mesma constitui, graças a esse aspecto, um "espaço" nas nossas mentes onde plantamos nossas paisagens mnemonicas e escrevemos com os *imagines agens*. É essa localização entre o mundo sensível e o conceitual que caracteriza a imaginação que permite também o funcionamento da arte da memória enquanto *dispositivo tradutório* que ora traduz histórias em imagens, ora retrotraduz estas em novas falas ou textos. A arte da memória tem como um de seus movimentos básicos a transformação da história em uma escrita imagética e a sua legibilidade posterior. Se Plutarco atribuía a Simônides de Ceos a frase "a pintura é uma poesia silenciosa

e a poesia uma pintura que fala", então fica fácil compreender a cumplicidade entre essa tradição da arte da memória e a doutrina antiga da *ut pictura poesis* – ou seja, da crença na conversibilidade entre imagens e palavras, poesia e quadros. Como veremos, na arte da memória contemporânea, ainda que apareça de modo bem diverso, também esse elemento é central.

A arte da memória no século XX

Se é legítimo afirmar que a tradição retórica sofreu um processo de declínio a partir de meados do século XVIII e com o romantismo essa tradição foi dissolvida e o que dela restou foi incorporado a diversas disciplinas que se cristalizaram nas instituições acadêmicas no século XIX – como as filologias nacionais, as faculdades de direito e mesmo em algumas práticas literárias mais conservadoras – por outro lado não é menos verdade que a arte da memória enquanto parte dessa tradição foi sufocada pela onipresença do discurso historicista que implicou uma mudança radical de relacionamento com o passado. *A Segunda Consideração Intempestiva* de Nietzsche, de 1872, representa a mais acabada resposta a esse domínio da visão histórica: aqui a história monumental e a tradicionalista – a que venera o passado e a que quer tudo conservar – são objeto de uma análise crítica que culmina em uma reflexão anti-historicista baseada na defesa do esquecimento feliz que deve liberar o homem para a ação.

No século XX o chão já estava preparado para uma volta do discurso sobre e da memória – sob condições evidentemente bem diversas das que determinaram esse discurso até o século XVIII. Se na filosofia Nietzsche plantara o grão do pensamento antihistoricista, na literatura a "crise do verso" diagnosticada por Mallarmé em 1895 na sua palestra ministrada na Universidade de Oxford e cujas conseqüências estão inscritas na poesia imagética do seu "Coup de dès" – também anunciou um corte com a tradição do realismo do romance do século XIX. Baudelaire, como é sabido desde um conhecido ensaio de Benjamin de 1939, foi o poeta lírico que soube incorporar o choque característico da Modernidade na sua poética, com Mallarmé a literatura explodiu em uma nova constelação espaço-temporal que se desdobra agora nas novas criações poéticas digitais. Nas artes plásticas as vanguardas em poucos anos no início do século XX deram conta de revolucionar a noção de obra de arte: cubismo, futurismo e surrealismo instauraram regras tão novas para o jogo artístico, que pode-se dizer que as mudanças acumuladas em uma década foram mais amplas que as ocorridas nos duzentos anos, ou mais, anteriores.

Em linhas gerais esses são os pressupostos da arte da memória contemporânea: sem esquecermos o fundo histórico que marca todas essas mudanças e cujo paroxismo deu-se na Segunda Guerra Mundial. É a partir desse evento que o discurso da memória – antes pensado no debate intelectual por autores como Bergson, Aby Warburg, Walter Benjamin e Maurice Halbwachs e praticado na escritura de Proust – vai moldar a produção de um importante filão das artes: a tal ponto que nas últimas décadas há quase que uma onipresença dos discursos da memória na cena artística internacional. Essa tendência foi agudizada pelos movimentos anti-colonialistas, pela emancipação das mulheres e das minorias. A necessidade de recosturar as identidades antes oprimidas e impedidas de se manifestar, ao lado do próprio movimento de luto pela perda de vidas gerada pela Grande Guerra, pelos movimentos de auto-afirmação das minorias e pelas lutas contra governos totalitários e autoritários, gerou uma cultura da memória que aqui neste espaço eu só poderei mostrar de modo limitado, restringindo-me às artes plásticas e, dentro dela, a alguns de seus representantes. Não podemos esquecer que essa *cultura da memória* nasce da resistência ao esquecimento "oficial" e a uma cultura da amnésia, do apagamento do passado, que caracteriza nossa sociedade globalizada pós-industrial.

Jochen Gerz é sem dúvida um dos artistas mais interessantes na atualidade quando se trata de pensar sobre a nossa cultura da memória. Sua arte lida, há anos, com a história recente da Europa, sendo que pelo fato de ser um alemão, nascido em Berlim em 1940, a centralidade do passado nazista na sua temática não deve causar surpresa. Outra característica que faz desse artista um exemplo particulamente representativo da cena artística atual é a sua relação com a literatura e com a filosofia. Gerz não apenas estudou essas matérias, mas incorpora no seu trabalho textos e muitas vezes o próprio gesto da escritura. Ele escreve com textos e imagens. [4] Estas muitas vezes são imagens fotográficas e o dispositivo fotográfico também é central na arte da memória na medida em que a fotografia é pensada, como o próprio Gerz afirma, como uma *escritura visual* (MESNARD 80); um conjunto de traços deixados pela luminosidade do "real", cuja apresentação – e não representação – está norteando a obra desse autor. [5] A sua arte se desdobra normalmente no contexto de projetos que envolvem discussões com seus estudantes e com a comunidade, pesquisas, coleta de informações, de tal modo que muitas vezes a obra "em si", o resultado final, é o menos importante. Gerz é um crítico não apenas da temporalidade aparentemente eterna das obras de arte tradicionais – auráticas – e do elemento consolador que a identificação com essa pseudo-imortalidade traz, mas também é um opositor da instituição museológica tradicional. Uma de suas obras, "Exit/

Materialien zum Dachau-Projekt" ("Exit/ Materiais para o Projeto Dachau", 1972) é baseada nas fotos que ele fez em museus: fotos não de obras de arte, mas de placas como "Exit", "silêncio", "proibido fumar" etc. Gerz se revolta contra a instituição museológica que faz com que respondamos de modo mecânico ao ritual do culto das obras: nas suas palavras, no museu somos "vítimas do passado". (GERZ 34) No sentido oposto da musealização enquanto embalsamento do passado, Gerz pratica uma arte que quer encenar os processos de embalsamento desse passado: ele visa reatualizar esses processos de recalque e enterramento do passado – encriptamento, diríamos com o psicanalista Nicolas Abraham – particularmente dos eventos que não podem ser deitados na falsa continuidade do histórico. Daí a necessidade de se romper (seguindo as vanguardas "clássicas") com as paredes do museu tradicional, historicista, e partir para o domínio do espaço público. Daí também o *desaparecimento* e a *invisibilidade* estarem no centro da sua poética: ao invés do paradigma romântico do Pigmaleão, ou seja, do artista como alguém que deveria dar vida à sua obra, Gerz ao encenar o desaparecimento não apenas está reafirmando a arte como algo além de toda ilusão, mas fazendo uma arte eminentemente política.

A política da memória no sentido mais nobre dessa expressão, pode ser lida, por exemplo no seu famoso anti-monumento contra o fascismo, feito junto com sua esposa, Esther Shalev-Gerz em Harburg. Esse monumento consistiu em um "obelisco" de 12 metros de altura, quadrado, com um metro de cada lado, recoberto de chumbo. Cinzéis estavam presos à obra e os espectadores eram convidados a escrever seus nomes sobre ela, numa forma de coletivização do trabalho do artista e de comprometimento com o tema. Quando a superfície estava totalmente cheia de inscrições, o monumento era enterrado dois metros e uma nova superfície lisa ficava acessível para as assinaturas. Por fim, em 1993, os últimos dois metros foram enterrados e o anti-monumento sumiu. Hoje ele existe como uma coluna enterrada na terra: as assinaturas, palavras anti-fascistas, mas também nazistas – até tiros o "monumento" recebeu – tudo encontra-se enterrado. Como nossos passados sempre estão ausentes, de certa forma enterrados na nossa memória. Mas até hoje perdura a discussão sobre o "monumento" que funciona como um potente catalisador de reflexões sobre os dispositivos mnemônicos. A superfície do chumbo é particularmente interessante no nosso contexto: não apenas porque chumbo é o metal saturnino, e Saturno é o planeta que rege os melancólicos, em termos freudianos, os que *incorporaram* um passado que não pode ser enlutado (FREUD 1975, vol. III), mas também porque ele encena a própria memória enquanto tablete de cera. Gerz ficou fascinado com o fato de que não podemos apagar as inscrições no chumbo. Podemos apenas

rasurá-las ou escrever por cima. Não existe a possibilidade do apagamento inocente, anônimo. Ele funciona como uma espécie de bloco mágico (freudiano; FREUD 1975, vol.III) defeituoso, sem o dispositivo de apagamento das marcas na superfície e onde as camadas do palimpsesto acabam por anular toda possibilidade de inscrição e leitura ao menos no sentido tradicional dessas atividades, ou seja, dentro na nossa visão alfabética de escritura como uma sucessão lógica de fonemas e lexemas. A escritura torna-se puro traçamento e espaçamento: como as inscrições no nosso próprio inconsciente. Também esse elemento meta ou pré-semântico da escritura nesse "obelisco" não deixa de mimetizar a nossa (im)possibilidade de dar um sentido para o passado fascista. Essa mímesis, no entanto, não se reduz na obra de Gerz a um movimento reflexo: antes ao encenar o movimento de encriptamento do passado ele permite uma reflexão sobre ele. Ao invés de uma figurabilidade que tornaria o passado legível – como ocorre, por exemplo, em algumas obras de ficção sobre a Shoah (SELIGMANN-SILVA 2000) – Gerz apela para uma super literalidade que violenta nossos hábitos e nossa inércia que nos leva a não olhar para nossos passados encapsulados, assim como não olhamos para os enormes monumentos do século XIX nos centros de nossas cidades, os quais Freud, com razão, comparou aos sintomas de um histérico.[6] De resto, Gertz chamou sua obra contra o fascismo de *Mahnmal* e não de *Denkmal*: enquanto para ele este último estaria ligado a uma comemoração de um passado positivo, o *Mahnmal* volta-se para um passado pesado, negativo (GERZ 147 s.) – assim como suas obras – e a arte da memória contemporânea – são negativos da nossa *cultura da amnésia* e constituem jogos onde é possível de virar ao avesso o *Unheimlich* (o estranho/sinistro) revelando seu outro lado, a outra face da sua moeda, o familiar (nosso passado) que está dentro de nós e nos é estranho.[7] Uma outra obra de Gerz que pode ser posta ao lado desse anti-monumento é o seu trabalho intitulado "2146 Steine, Mahnmal gegen Rassismus" ("2146 Pedras, Memorial contra o racismo") de 1993, que ele realizou em Saarbrücken. Essa obra foi o resultado de um trabalho com os alunos da escola de artes dessa cidade e se iniciou de um modo inusitado, como uma atividade noturna, na qual ele e seus alunos retiravam as pedras de pavimentação ao lado do castelo onde se encontra atualmente o parlamento estadual. As pedras eram substituídas na calada da noite por outras pedras similares. Após a inscrição do nome de um dos 2146 cemitérios judaicos da Alemanha sob a pedra, ela era devolvida ao seu lugar. Um dos pontos curiosos nesse projeto é que ele envolveu o levantamento – inédito – de todos os cemitérios judaicos da Alemanha realizado com a consulta a todas as organizações judaicas locais do país. Além, é claro, da própria idéia de realizar uma obra que novamente "des-obra" nosso

processo de enterramento do passado. O anti-monumento existe apenas devido às discussões que existiram e persistem em torno dele – como nosso passado "desaparecido". Como Gerz afirmou em uma entrevista: "A memória não pode ter nenhum lugar fora de nós. O trabalho trata apenas disso." (GERZ 157) Ele recorda ainda ao falar dessa obra, que *Steinpflaster*, pedras de pavimentação, tem um duplo sentido em alemão: *Pflaster* significa tanto pedra, como também curativo, *Wundpflasrter*, curativo de uma ferida: de trauma, poderíamos falar, recordando a etimologia grega do termo trauma. A obra reabre a cicatriz do passado, mas também a possibilidade de sua aproximação e libertação da cripta que condenava o passado a morar na área enfeitiçada e proibida do tabu e, desse local, comandava nossas reações mecânicas, nosso *Agieren (acting-out)*, que estava no lugar da recordação.

No nosso contexto, poderíamos recordar ainda duas outras obras de Gerz: o seu "Questionário de Bremem 1995" e o "Monument vivant" de Biron, de 1996. Em ambas obras novamente interveio o questionário: em Bremem, Gerz propôs a seus 50.000 habitantes três perguntas: "O que para você é tão importante a ponto de você querer ver realizado no espaço público?", "Você acha que com os meios da arte contemporânea isso pode ser realizado?" e: "Você gostaria de estar pessoalmente implicado na realização desse trabalho?" (MESNARD 84). O resultado desse questionário e da discussão que se seguiu a ele não foi a construção de nenhuma das desejadas obras: Gerz inscreveu o nome de todos os autores da obra – a saber: da discussão – em uma placa que foi posta em um "canto" que ele implantou em uma ponte de Bremem. Olhando essa "obra" cada um poderia se recordar de seu projeto... Em Biron, uma pequena cidade francesa marcada pelas duas guerras mundiais, Gerz recebeu a encomenda de fazer uma obra para substituir o antigo obelisco aos mortos da cidade que estava quebrado. Ao invés de substituí-lo, o artista novamente realizou um questionário envolvendo toda população: nele ele perguntou o que seria para os habitantes de Biron tão importante a ponto de valer pôr em risco as suas próprias vidas. As respostas foram posteriormente gravadas – de modo fragmentário e anônimo, cerca de sete linhas de cada resposta – em plaquetas que foram fixadas no obelisco e no seu pedestal. A idéia é que esse "monumento" continue em perpétuo devir. Gerz não apenas integrou o monumento antigo na cidade, mas o próprio processo de recordação. "Nós apenas nos recordamos daquilo que nós nos esquecemos" (GERZ, 1996, 9), afirma o artista. Nas suas obras essa arte da memória dá continuidade à antiga arte da memória, ao entrelaçar culto dos mortos, escritura verbal e visual e o procedimento de fazer "listas" de nomes. "No final das contas tudo que fica são listas, *listings*" (GERZ 154), disse ele também. [8]

Eu gostaria ainda de tratar da arte da memória de outros artistas contemporâneos como Naomi Tereza Salmon, Christian Boltanski, Cindy Sherman, Horst Hoheisel, Andreas Knitz, Nuno Ramos, Marcelo Brodsky, Micha Ullman, Anselm Kiefer e Daniel Libeskind. Cada um deles desenvolveu uma poética própria onde a memória desempenha um papel de pólo aglutinador e as artes fazem jus ao fato de serem filhas de Mnemosine. Nas obras desses autores – que não posso tratar aqui por uma questão de tempo – algumas das principais caraterísticas da arte da memória contemporânea vem à tona. Encontramos o procedimento de literalização do passado e do seu processo de transformação em cripta/ arquivo/ palimpsesto/ camadas "geológicas" (cf. "Asservate Exhibits" de Salmon e a obra de Hoheisel e A. Knitz "Zermahlene Geschichte" em Weimar [ainda em andamento], o Aschrottbrunnen [1987] e o "Denk-Stein-Sammlung" [1988-1995] de Hoheisel em Kassel e as obras de Kiefer com chumbo e palha), o uso da fotografia como meio de expressão (em Gerz, Salmon, Boltanski, Sherman, Ramos, Brodsky [9]), uma poética muito mais próxima da tradição do sublime e do abjeto que do belo (sobretudo em Sherman que também emprega o procedimento de tornar suas imagens chocantes e dá atributos aos seus personagens, como na pintura tradicional herdeira da arte da memória antiga[10]), o uso de palavras e de colagens (como na obra de N. Ramos "111", no "The Missing House" de Boltanski [1989] e nos trabalhos de Kiefer que dialogam com a poesia de Paul Celan).

Literalização imagética

Gostaria de fechar essa reflexão falando de um trabalho de Nuno Ramos. Em 2 de outubro de 1992 a Polícia Militar invadiu a Casa e Detenção de São Paulo e o saldo macabro desse ato foi a morte de 111 presidiários. Nuno Ramos expôs a primeira versão da sua obra sobre esse massacre em novembro de 1992, portanto apenas um mês após o evento. Uma segunda versão foi exposta em 1993, no Gabinete de Arte Raquel Arnaud. Vale a penas citar a descrição que o próprio autor fez dessa obra, onde reencontramos muitos procedimentos da arte da memória não apenas enquanto mnemotécnica, mas também como culto dos mortos (como percebemos no acúmulo de *pedras* nessa obra, que foi desde sempre uma constante na arte da memória), e ainda como documentação do passado, arquivamento, encriptamento, espaçamento (ou seja: re-encenação espacial da morte), listagem, denúncia, inscrição e apagamento dos traços do passado, em suma, "literalização imagética" do evento. Sobretudo nos deparamos nesse trabalho com uma materialidade porosa, pesada – como o asfalto, as pedras, o barro e o chumbo; chumbo aliás, que marca também as obras de um Kiefer e o anti-monumento dos Gerz, e que de certo modo mimetiza o peso do passado e a matéria amorfa e perfurada de nossa memória:

Acho que minha primeira intenção foi construir pequenas "caixas de memória", utilizando o que havia chegado até mim: os nomes dos mortos e seus macabros instantes de publicidade (as notícias de jornal). Pintei com asfalto frio 111 paralelepípedos, ou pequenas lajes, e os recobri com breu. Depositei sobre eles o nome de cada um dos mortos, impressos em chumbo (linotipia), uma notícia de jornal sobre o massacre mergulhada, "mineralizada", em breu e a cinza de 1 salmo, queimando em sua homenagem uma página da bíblia. Escrevi sobre a parede, com letras quase invisíveis de vaselina, um texto meu, anterior ao acontecimento, mas que me parece parente próximo do resto da exposição. As caixinhas sobre a parede, com revestimentos diversos, contêm cinzas de páginas da bíblia e textos de minha autoria impressos no vidro (nem sempre é possível ver isso pelas fotos). As 3 Múmias *são feitas de barro cru, de vaselina e cinzas de páginas da bíblia e de vaselina, breu e folhas de ouro. O elemento fino e vertical que parece em algumas das fotos é uma espécie de cruz molenga, feita com a soma dos nomes dos mortos impressos em linotipia. (RAMOS 38).*

Acredito que o emprego da mineralização do escrito – tematizada, vale lembrar, na poesia geológica e mnemônica de Paul Celan – concentra nessa obra de Nuno Ramos a poética da arte da memória contemporânea. Nesses minerais que conservam nosso passado decantou-se também uma força explosiva que essas obras tanto guardam quanto detonam. Nosso modesto papel aqui é também ser uma caixa de ressonância desse passado. Entre Simonides de Ceos e Temístocles, tomar nas mãos os fios da arte da memória e do esquecimento: sem a ilusão de consolo, mas também sem ressentimento. Com a certeza apenas que tanto no mito como nas artes da memória antiga e contemporânea, como Goethe e Freud já sabiam, "Im Anfang war die Tat". ("No início foi o ato"; FREUD 1974, 444).

BIBLIOGRAFIA

ABRAHAM, N. e TOROK, M., *A casca e o núcleo*, trad. Maria José Coracini, S. Paulo: Escuta, 1995.

ABRAHAM, N. e TOROK, M., *Cryptonymie - Le verbier de l'homme aux loups*, Paris, 1976.

ARISTÓTELES, *On the Soul, Parva Naturalia, On Breath*, trad. W.S. Hett, Cambridge (Mass.)/ London: Harvard UP, 1957.

ASSMANN, Aleida, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München: C.H. Beck, 1999.

BENJAMIN, Walter, Fragmentos preparatórios para "Über den Begriff der Geschichte", em *Gesammelte Schriften*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, vol. I, 1974.

BRODSKY, Marcelo, *Buen Memoria. Un ensayo fotográfico de Marcelo Brodsky*, Roma, 2000.

ECO, U., "Ars Oblivionalis. Sulla difficoltà di construire un'Ars oblivionalis", in: *Kos* 30:40-53 (Ingl.: "An ars oblivionalis? Forget it!", in: PMLA 103: 254-261.)

FREUD, S., "Das Unheimlich", in: *Freud-Studieausgabe*, Frankfurt/M.: Fischer Verlag, 1970, vol IV.

FREUD, S., "Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten", in: *Freud-Studieausgabe*, Frankfurt/ M.: Fischer Verlag, 1975, Ergänzungsband, pp. 205-215.

FREUD, S., "Notiz über den 'Wunderblock'", in: *Freud-Studieausgabe*, Frankfurt/M.: Fischer Verlag, 1975, vol. III, pp.363-369.

FREUD, S., "Trauer und Melancholie", in: *Freud-Studieausgabe*, Frankfurt/M.: Fischer Verlag, 1975, vol. III, pp. 193-212.

FREUD, S., "Totem und Tabu", in: *Freud-Studieausgabe*, Frankfurt/M.: Fischer Verlag, 1974, vol. IX, pp. 285-444.

GERZ, Jochen, *Gegenwart der Kunst. Interviews* (1970-1995), Regensburg: Lindinger + Schid Verlag, 1995.

GERZ, Jochen, *La question secrète*. Biron, Arles: Actes du Sud, 1996.

HOHEISEL Horst, e KNITZ, Andreas, *Zermahlene Geschichte. Kunst als Umweg*, Weimar: Thüringisches Hauptstaatsarchiv, 1999

HOHEISEL, Horst, *Aschrottbrunnen*, Frankfurt/M., Fritz Bauer Institut, 1998.

MESNARD, Philippe, *Consciences de la Shoah: Critique des discours et des représentations*, Ed. Kimé, 2000.

MÜLLER, Friedhelm L., *Kritische Gedanken zur antiken Mnemotechnik und zum* Auctor ad Herenium, Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1996.

PLATÃO, *Teeto e Crátilo*, trad. Carlos Aberto Nunes, Belém: Universidade Federal do Pará, 1988.

RAMOS, Nuno, *111*, São Paulo: Gabinete de Arte Raquel Arnaud, 1993.

Rhétorique à Herenius, trad. G. Achard, Paris: Les belles Lettres, 1997.

RICOEUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris: Seuil, 2000.

SALMON; Naomi Tereza, *Asservate. Exhibits. Auschwitz, Bucehnwald, Yad Vashem*, Frankfurt/ M.: Schirn Kunsthalle/ Cantz Verlag, 1995.

SELIGMANN-SILVA, Márcio, "Do delicioso horror sublime ao abjeto e à escritura do corpo", in: Ana Luiza Andrade, M. L. de Barros Camargo e R. Antelo (org.), *Leituras do ciclo*, Florianópolis: ABRALIC, 1999, pp. 123-136.

SELIGMANN-SILVA, Márcio e NESTROVSKI, A. (org.), *Catástrofe e Representação*, São Paulo: Escuta, 2000.

WEINRICH, Harald, *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*, München: C.H. Beck, 1997.

YATES, Francis A., *Art of Memory*, University of Chicago Press, 1974.

YOUNG, James, *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*, New Haven und London, 1993.

YOUNG, James, *At Memory's Edge. After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, New Haven/London: Yale UP, 2000.

Márcio Seligmann-Silva é professor de Teoria Literária e Literatura Comparada na UNICAMP, autor de, entre outros, *Ler o Livro do mundo. Walter Benjamin: romantismo e crítica poética* (Iluminuras, 1999) e co-organizou o volume *Catástrofe e Representação* (Escuta, 2000). É tradutor de G.E. Lessing (Laocoonte), Walter Benjamin (*O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*), Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy (*O mito nazista*) e de J. Habermas (*Constelação pós-nacional*).

Nízia Villaça
UFRJ – CNPq

A escrita do corpo: espaço e representação contemporâneos

O direito sempre se escreveu sobre corpos: do nascimento ao luto. Mediante iniciações e rituais de toda ordem, os corpos foram transformados em tábuas da lei, graças às quais os indivíduos eram postos num texto e o Logos da sociedade se fazia carne.

Os instrumentos de escarificação, de tatuagem e de iniciação, todo tipo de arma com função disciplinar tinha a função de organizar o espaço social: articular o texto e o corpo, remetendo de um lado ao corpo simbólico e, do outro, aos seres de carne e osso.

A maquinaria jurídica que floresceu do século XVIII ao XIX propiciou ao texto o estatuto de ser aplicável sobre os corpos, transformando-os em corpos sociais. A maquinaria do tipo médico ou cirúrgico serviu de terapêutica para individuar as anormalidades. A unidade de referência deixa de ser o corpo social para tornar-se o individual. É este viés que nos levará aos corpos cibernéticos, à mecanização do corpo. Mudam os tempos, mas mantêm-se os mecanismos de conformação e instrumentação. O fascínio pelos instrumentos no contemporâneo, conforme veiculação na mídia, é paradigmaticamente exemplificado pela foto da tetraplégica nua na capa da revista *Trip*: "Trip girl. O corpo perfeito de Mara: 1,71m, 60Kg., tetraplégica".[1] Há algo de indiscernível entre o apelo da nudez e o fascínio da manutenção da estética via técnicas modernas.

Carnes escritas por instrumentos se distinguem do grotesco, do informe daquilo que não recebe a lei. A grade de ferro da Colônia Penal é sempre idêntica mesmo que se mude a inscrição no corpo condenado. A disciplina da malhação contemporânea por um corpo perfeito tem sido, assim, analisada nas suas articulações com bulemia e anorexia, apontando a morte do corpo através de instrumentos sutis. John B. Thompson, seguindo Michael Mann e outros autores,

distingue, entre as várias formas de poder, o econômico, o político, o coercitivo e o simbólico. Passamos, no momento, ao predomínio do poder simbólico que veio substituir o coercitivo.[2]

Os livros são metáforas do corpo, se considerarmos que terminaram por substituir a pele do empregado na qual o patrão escrevia. O papel substitui a pele em momentos mais harmônicos, quando os castigos corporais e as torturas não se fazem presentes. A escrita da lei trouxe o prazer do reconhecimento, legível a cada época, proporcionando a participação na sociedade pela obediência.

Estendo a escrita e suas delimitações ao estudo da imagem, escrita do contemporâneo: imagens da mídia, imagens virtuais ou reais do mundo científico, no cinema e no vídeo, imagens em diálogo, na formatação das imagens mentais da corporalidade.

Se considerarmos a cultura como totalidade dos sistemas de significação através dos quais o indivíduo cria valores, coesão e interage com o mundo e com o outro, a cultura corporal se constitui como um subsistema. Os processos de subjetivação da contemporaneidade têm encontrado no corpo um "locus" onde as discussões se sucedem, seja colocando-o como o baluarte da resistência aos processos de desmaterialização e metamorfose, propiciados pela ciência e pela técnica, seja através de novos investimentos simbólicos que privilegiam sua desconstrução em campos de força, sua perda de organicidade, sua heterogênese. Em ambas as correntes os limites são discutíveis, pois podem ir do neo-ludismo racionário a um neo-iluminismo tecnológico. É esta teia simbólica que pretendemos rastrear.

No campo da tecnociência

Uma das características mais fantásticas de nossa era é precisamente a explicitação da promiscuidade entre o humano e o maquínico e, na área cultural, entre o artístico e o tecnológico. Steven Johnson pergunta se o primeiro pintor de cavernas era artista ou engenheiro sublinhando o fato de que sempre houve a tendência de separar os habitantes que habitam nas margens da tecnologia e os que habitam na margem da cultura. [3] Fernando Bonassi por um lado satiriza a mercadoria homem/máquina:

CYBORG

Olho de vidro. Aparelho nos dentes. Platina no nariz.
Pino na bacia. Perna de pau. Pinto de borracha. Cronômetro
embutido. Braço mecânico. Marca-passo. Ponte de safena.
Pulso firme. Coração de plástico. Fios de ouro nas rugas.

> *Cartilagem de tubarão nas juntas. Vitaminas. Pomadas. Proteínas. Sonda renal. Pulmão artificial. Microchip no cérebro. Pele enxertada. Ossos soldados. Intestinos encurtados. Amígdalas extirpadas. Fígado transplantado. Sistema GPS. Unha postiça. Óculos de sol. Drenos. Joelheiras. Cotoveleiras. Muletas e perucas. Não suja. Não laceia. Acompanha estojo de viagem. Vinte e quatro funções. Trabalha à pilha e à luz. Lavar em água morna. Se agita com antenas. Se acalma com eletrochoque.*
>
> *Fernando Bonassi*

Transcrevendo visões ousadas e discutíveis de teóricos sobre o assunto, Tomaz Tadeu da Silva,[4] sublinha que a questão não é mais, agora, "quem é o sujeito"?, mas "queremos, ainda, ser sujeitos"?, "quem precisa do sujeito"?, "quem tem nostalgia do sujeito"? ou "quem vem depois do sujeito"?, e podemos perguntar o que vem depois do sujeito? Obviamente tais questões se produzem na seqüência de transformações no imaginário corporal sob o impacto das novas tecnologias biológicas e informacionais.

O "corpo no espaço" fundador da visão newtoniana do universo, modelo de uma imagem do corpo fechado e localizado no espaço que dominou até o final do século XIX passa por um processo de abertura para o mundo.[5] Para a modernidade, o corpo, como unidade elementar da natureza, era uma partícula sólida, impenetrável e móvel dotada de propriedades inerciais, permanecendo idêntica consigo mesma independente de tempo e lugar.

Tal visão entra em crise no contemporâneo. Já agora nenhum princípio mecânico leva numa cadeia de causas físicas das características do corpo no espaço à dinâmica do "sistema do mundo". [6] Micro e macrocosmos passam a não se corresponder. A nova versão da matéria (partícula e onda), introduzida pelo mundo quântico, refletiu-se no aparecimento de formas abertas, substituindo o fechamento implicado no imaginário burguês. Vivemos em meio a objetos híbridos, objetos quânticos sendo difícil estabelecer as fronteiras entre o natural e o humano, o real e o virtual como sublinham os autores do livro *O objeto quântico; como o espírito chega aos átomos.*[7]

A questão da técnica provoca abalos nas fronteiras de diversos campos, anteriormente definidos de maneira mais padronizada como os de gênero, beleza, faixa etária. A nova estética identitária é dirigida pela mutação. Os parâmetros nacionais e culturais tornam-se complexos com a alteração do tempo/espaço, pelas teletecnologias. Crescem as discussões éticas sobre os novos modos de ocorrência do vínculo social num tempo de encontros virtuais, sobre a disputa das patentes das seqüências do genoma humano e os limites da prática da

engenharia genética (o conceito de concepção, a questão dos embriões terapêuticos ou o entendimento de morte cerebral).

Se as inovações tecnológicas provocaram, no correr da história, mudanças na percepção humana e no estatuto imaginário corporal, a crescente aceleração das transformações é o dado fundamental. Assim, a propósito da corrida de automóveis e motocicletas Circuito de Itapecerica em 1908 e de outros fatos ligados a história do automobilismo, Denise Bernuzzi de Sant'Anna[8] comenta como o aerodinamismo das formas, empregado para dominar o carro e o movimento, se espraiou pela sociedade, criando corpos longelíneos, ágeis, roupas leves etc. O organismo humano devia trabalhar como um motor de combustão, transformando, através dos recursos adequados (regimes, estâncias minerais, xaropes etc.), os alimentos em energia produtiva.

Hoje, na celebrada sociedade do espetáculo, regulada pelo individualismo e pelo mercado, a aceleração tecnológica multiplica seus efeitos, participando da montagem de novos cenários e personagens sobretudo via mídia. O estilo de vida publicitário investe na juventude e na perfectibilidade com vigorosos apelos à ciência estética e biológica. A máquina torna-se impactante, comenta Lúcia Santaella,[9] quando deixa de ser um instrumento manipulado pelo homem, afastando-nos do conhecimento cognitivo-instrumental que caracterizou o sujeito pleno da modernidade. O filme Matrix ilustra o controle do sistema maquínico sobre a liberdade individual. Como afirma Jan Fabre, coreógrafo, artista plástico, escritor e cineasta belga em recente entrevista,[10] a ciência torna-se o lugar mais criativo onde novos pensamentos, percepções e hipóteses são lançadas. É significativa, neste sentido, a trajetória do ex-biólogo Xavier Leroy que se tornou coreógrafo, desenvolvendo interessantes trabalhos entre a dança e a ciência como por exemplo, o intitulado The self unfinished.[11] O Caderno Ciência da Folha de São Paulo de 18 de outubro de 2001, divulga, sob a manchete "BBC explora o corpo humano", filme em formato IMAX, mostrando imagens antes restritas a laboratório com o registro do cotidiano de quatro personagens com um arsenal de técnicas de visualização (da microcospia eletrônica por varredura a fotografia termal).[12]

Inserido na discussão sobre os limites das intervenções da ciência e da técnica, Lucien Sfez[13] chama os novos tempos de utópicos, referindo o contemporâneo como o momento onde uma visão de cunho cientificista mistura a utopia com a prática tecnológica, no que ele denomina utopia realizada impeditiva de julgamento de valor. A este modelo, opõe os tempos da ideologia, quando o pensamento crítico virava pelo avesso alguns conceitos julgados de cunho manipulador. O autor fustiga o que chama de a Grande Saúde espécie de

"bio-eco-religião" correspondente à visão de uma fusão perfeita do mundo e do indivíduo via intervenções e previsões tecnológicas. A utopia da Grande Saúde renovaria o mito da Idade de Ouro, quando Adão, homem perfeito anteriormente à queda, vivia em harmonia com Deus e a natureza. Contrariamente à militância ecológica das origens, a grande utopia da purificação universal que se perfila no horizonte faz, segundo o autor, largo apelo à tecnologia como ilustram dois programas: o projeto do genoma humano, estabelecendo o mapa genético do corpo humano e a Biosfera 2, vasta estrutura ecológica instalada nos Estados Unidos, universo fechado onde viveram quatro homens e quatro mulheres durante dois anos recriando artificialmente as condições ecológicas do planeta terra (Biosfera 1). O pensamento dos desastres da técnica e a afirmação paralela mais ou menos enfática do corpo como limite intransponível freqüenta também o trabalho de Paul Virilio, Baudrillard preocupados com a desreferência do mundo globalizado que subitamente explode em realidade letais como no caso do World Trade Center.

Por outro lado, idéias surgidas nos campos da matemática, da física, da biologia, da ciência da computação, como sublinha Boaventura Souza Santos [14] incitam à superação do fosso entre as ciências da natureza e as ciências do homem. A crise da certeza científica no campo da matemática e da física, notadamente, o desenvolvimento da biotecnologia e seus desdobramentos, sublinham a nova dinâmica entre natureza e cultura e a abertura propiciada pelo pensamento complexo.[15]

Como ainda acentua Bruno Latour, objetos estranhos invadem o mundo contemporâneo desafiando as interpretações e exigindo mesmo uma nova antropologia. O autor faz uma análise das estratégias da racionalidade moderna usadas no sentido de estabelecer uma "Constituição" que remetesse os objetos híbridos fosse para o campo do humano, do político, fosse para o campo da natureza como objeto da ciência. Sublinha o autor a importância de uma visão antropológica global que estabeleça as ligações entre os diversos campos sem abrir mão de distinções e espírito crítico.[16]

No campo filosófico

Os estudos sobre os processos de subjetivação no contemporâneo dialogam com as questões suscitadas nos campos das ciências. A filosofia acompanha a crise da ciência clássica, refletindo sobre as antigas distinções categoriais, de interioridade ou exterioridade, de sujeito e de objeto, de alma e de corpo.

O Ocidente, de um modo geral, avaliara o corpo a partir de preconceitos morais, estéticos, ideológicos e filosóficos, comprometendo o enunciado de sua natureza inapreensível. Para tal, contribuíram a condenação judaico-cristã da carne, a permanência do idealismo platônico e a rejeição da sensibilidade em proveito das coisas do espírito.

Representado durante séculos como baluarte da integridade, espelho da individualidade, o corpo passa sobretudo, a partir dos finais do século XIX, pela assunção de sua complexidade: sujeito e objeto; suporte do eu, mas também do outro; encarnação e também representação; carne e imagem. Um corpo, nas palavras de Maria Rita Kehl, é "um corpo e seu automóvel, um corpo e suas roupas, um corpo e seus remédios. E o Outro, e os outros que o rodeiam vivos ou mortos (...) Um corpo inclui o sentido e o sem sentido da vida e a dura noção da morte, que o acompanha deste a origem até ao final certeiro".[17] E acrescenta que por tudo isso nossos corpos nos pertencem menos do que acreditamos.

Nietzsche, Freud e Deleuze, seqüencialmente, de formas diferentes, redescreveram o corpo como uma superfície que reflete as características peculiares da vida moderna, o corpo tornado idêntico à sua imagem vivida. Constrói-se uma estética da existência, um corpo comunicativo na linha de Foucault. Se a "coisa em si" é banida como ilusão metafísica, então não se pode falar de aparências versus essência. Ambas são abandonadas em favor da vida como fenômeno em constante devir. As energias da vida atravessam o corpo humano deixando rastros enigmáticos. Para Paul Schilder,[18] a "solidez" do corpo depende da contínua construção e reconstrução de sua imagem e de uma multiplicidade de perspectivas. Ele vê a fragmentação do clássico *ego* burguês como pré-condição para uma experiência mais substancial do corpo. A dissolução do *ego* não resulta na perda do corpo, mas, numa reapropriação. De certa forma ele remete a aspectos do "corpo sem órgãos" de Deleuze e Guattari. Para estes autores, o CsO é o que resta quando nos desligamos dos fantasmas, significâncias e subjetivações. Contra as estratificações, eles traçam um plano de consistência do desejo por agenciamentos diversos: perversos, artísticos, científicos, místicos, políticos, que forçosamente se cruzam. O inimigo do CsO não é o órgão, mas o organismo como um extrato sobre o CsO, quer dizer, um fenômeno de acumulação e coagulação, sedimentação que lhe impõe formas, funções, ligações, organizações dominantes e hierarquizadas, para extrair o trabalho útil.[19] Neste sentido, Deleuze e grandes gurus do imaginário do corpo maquínico como Pierre Lévy e Joël de Rosnay pensam as experiências virtuais e maquínicas de modo geral como enriquecimento dos processos de subjetivação e linhas de fuga. O corpo é ressignificado como intensidade e sua percepção é complexificada.

Pistas interessantes neste sentido são dadas por José Gil com o conceito de "corpo ponto" e de "imagens nuas".[20] O "corpo ponto" talvez possa ser exemplificado no filme *Quero ser John Malkovitch*, de Spike Jonze, como o lugar onde a câmara se instala quando as personagens entram no corpo de Malkovitch, ou seja, no lugar limite entre interior e exterior, limiar onde se localiza os olhos. Quanto as "imagens nuas" são todas aquelas impressões indefinidas que passam juntamente com a imagem central e que são exploradas pelo trabalho de marketing.

O limite entre a desconstrução como apropriação e a desconstrução como tática de alienação, como "ABC" do caos é uma preocupação atual da ética. O foco da reflexão são as estratégias do capitalismo financeiro globalizado e do complexo biotecnológico produtor e manipulador da vida no planeta para utilizar valores conquistados pelos movimentos sociais: liberdade corporal, flexibilidade, fluidez, ousadia, ultrapassagem de fronteiras culturais e biológicas e superação de limites. O retorno das filosofias morais e a preocupação com a ética, segundo Denise Benuzzi de Sant'Ana, busca discernir os momentos em que "no lugar da diferença é valorizada a variação, que em vez da expressão corporal adota-se o imperativo da boa forma e em que no lugar da manifestação do desejo nômade são legitimados os prazeres polivalentes e mutáveis".[21]

No campo artístico

A arte nos fornece rebatimentos dos impactos e metamorfoses por nós nomeados e, por vezes, antecipa-os. Centro minhas observações trabalhando nas relações: identidade/alteridade e encarnação/desmaterialização, continuando com o foco natureza/cultura. A proposta não é pensar, dicotomicamente, mas pontuar os cruzamentos sucessivos privilegiando três momentos: as sociedades primitivas sem Estado, a estética moderna a partir do Renascimento e o momento contemporâneo.

Michel Thevoz[22] escreve belo livro de inspiração psicanalítica em que chama atenção para o fato de que o homem sempre teve relação problemática com a própria imagem retocando o corpo de múltiplas maneiras: deformações, mutilações, tatuagens, escarificações, maquiagem, vestuário, cirurgia estética. Nascendo nu e desprotegido, exposto às intempéries e aos olhares teve que se proteger de sua insignificância biológica e marcar a sua pertença à cultura e à comunidade assinala o autor a importância do corpo como suporte das marcas simbólicas na sociedade primitiva, anteriormente ao surgimento do Estado e do aparelho coercitivo exterior. Em tais sociedades, os indivíduos, através de pinturas corporais, fantasmavam os perigos inerentes ao mundo do informe

para controlá-los. Daí as pinturas apelarem para o heterogêneo, para a alteridade. A característica primeira dos seres sobrenaturais com relação aos humanos, bem longe da semelhança ou mesmo da sublimação que conhecemos era a diferença radical. O homem não era concebido à imagem e semelhança de Deus. A pintura corporal contribuía para estabelecer ritualmente a comunicação com o além, facilitando a viagem iniciática, chamanística, ou seja o devir inumano, animal etc. Esta necessidade era estrutural para a manutenção das comunidades.

O advento da escritura está ligado à construção dos Estados e Impérios e à hierarquização social. A lei do grupo cessa de ser figurada nos corpos, é transcrita sobre a pele anônima dos pergaminhos e tem a sua produção elitizada. A lei remete a um processo de desindividualização e universalização. Agora, marca-se o corpo para excluí-lo.

O quadro renascentista pretendia ser uma janela através da qual o espaço estaria sendo mostrado. O espaço da perspectiva como o espaço cartesiano, constituíram reduções de nossa complexa experiência espacial. Esta abstração só foi possível pela transformação do espaço como dimensão corporalmente significativa, espaço fenomenológico, em espaço matemático estandartizado, possibilitando o surgimento de uma concepção mecânica do corpo. A esta técnica corresponde uma abstração do corpo e uma ênfase de cunho racional na construção de seu sentido.

A revisão desta situação, dominante até o século XIX, é marcada pelo reconhecimento da corporalidade do sujeito. Perceber que nossa fisiologia, nossa experiência e nossa presença são cruciais em relação ao conhecimento, tem como conseqüência *a torção do espaço cognitivo*. Rompe-se a perspectiva linear que o mantinha exterior e imóvel. Deste ponto de vista, o *conhecimento implica interação, relação, transformação concomitante do sujeito e do objeto*.

A estratégia, dominante até o final do século XIX, começa a ser desconstruida de formas diversas que passam pela sensibilização do suporte que perde a transparência, pelas marcas do artista que se deixam ver sob diversas formas, pela perda da terceira dimensão e por outros processos que implicam na substituição do figurativo e na discussão da representação corporal.

A crise da representação se deixa ver na estética do monstruoso que pontua tanto a concepção artística do corpo orgânico quanto a do corpo tecnológico, manifestando uma inquietante estranheza diante da própria imagem. As figuras de manequins e bonecas, a criação de duplos, com Hans Bellmer, Cindy Sherman ou Laurie Simmons[23] dão depoimentos sobre o fato. A arte do século XX é rica em figurações do corpo incerto que emana do tema do duplo. O dado da incerteza,

insistindo na pregnância do inconsciente e seu papel foi importante no Surrealismo: Magritte, Paul Delvaux e outros. Cresce a imperfeição, o inacabamento, a montagem fracassada e a hibridação abortada. O monstro testemunha a fronteira tênue entre o humano e o inumano ou tecnológico. Nas artes plásticas são numerosos os exemplos de monstruosidade procurada: Francis Bacon, Helmut Newton nos anos 90 e outros. Brian Reffin Smith, em torno de 1995, na tela do computador, desconstrói corpos gloriosos tomados à grande pintura como a "Olympia de Manet". Sterlac implanta braço mecânico, pontuando com isso a modificação de toda a sensibilidade corporal. Orlan, Donna Haraway afirmam que, no final do século XX somos quimeras, híbridos de máquinas e organismos, somos ciborgues, ontológica e politicamente. Argumenta a autora "em favor da confusão de fronteiras, bem como da responsabilidade em sua construção".[24] Para Mário Costa[25] cabe à arte, como estética da comunicação, instalar uma nova antropologia: a do homem maquínico e seu metacorpo, o que nos remete à complexidade das questões suscitadas pelo desenvolvimento das novas tecnologias biológicas, comunicacionais e o imaginário corporal.

Pensar o corpo como matéria ou pensá-lo como virtual são apenas alguns dos desafios contemporâneos diante dos quais a estratégia mais adequada parece ser o jogo, a abertura, o controle do risco, a experimentação, a composição que integre a alteridade e a semelhança com o outro e com o mundo. Esta visão, um tanto polimorfa, em oposição ao projeto de representação da unidade, não é pós-humana como sugerem alguns, mas apenas um passo na invenção da mesma humanidade que, não sendo senhora do tempo ou do espaço, busca não perder-se de si. Crise da fé na representação, mas gosto pela representação na produção em cadeia de imagens do corpo. Caímos mas não tocamos o fundo, jogamos com esta queda da mesma forma que a criança em Freud. Fort-da.

NOTAS

[1] Revista *Trip*. Ano 14. São Paulo, setembro de 2000.

[2] THOMPSON, John B. *A mídia e a modernidade*; uma teoria social de mídia. Trad. Wagner de Oliveira Brandão. Revisão da trad. Leonardo Corretzer. Petrópolis, RJ.: Vozes, 1998. p. 19-46.

[3] Ver JOHNSON, Steven. *Cultura da interface*; como o computador transforma nossa maneira de criar e comunicar. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

[4] SILVA, Tomaz Tadeu da. *Antropologia do ciborque*; as vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. Ver também: BLANCHOT, Maurice. "Who?". In: Eduardo Cadava; Peter Connor e Jean-Luc Nancy (orgs.). *Who comes after the subject?* Nova York: Routledge, 1991, p. 58-60. CADAVA, Eduardo; CONNOR, Peter e NANCY, Jean-Luc (orgs.). *Who comes after the subject?* Nova York: Routledge, 1991. GRAY, Chris H.; MENTOR, Steven

e FIGUEROA-SARRIERA, Heidi J. "Cyborgology. Constructing the Knowledge of Cybernetic Organisms". In: Chris H. Gray; Heidi J. Figueroa-Sarriera e Steven Mentor (orgs.). *The cyborg handbook*. Nova York: Routledge, 1995, p. 1-14. GUZZONI, Ute. "Do we still want to be subjects?". In: Simon Critchley e Peter Dews (orgs.). *Deconstructive subjectivities*. Nova York: State University of New York Press, 1996, p. 201-16.

[5] FERGUSON, Harvie. "Me and My Shadows: On the Accumulation of Body-Images in Western Society Part Two – The Corporeal Forms of Modernity. In: *Body & Society*. v. 3, n. 4, december 1997. pp. 01-29.

[6] BOLTZMANN, Ludwig. *Theoretical Physics and Philosophical Problems*, ed. Brian McGuinness, Dordrecht and Boston: Reidel. 1974.

[7] LOCHAK, Georges; DINER, Simon; FARGUE, Daniel. *L'objet quantique*; comment l'esprit vient aux atomes. Paris: Flammarion, 1989.

[8] SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. "Coisas do outro mundo". In: *Corpos de passagem*; ensaios sobre a subjetividade contemporânea. São Paulo: Estação Liberdade, 2001. pp. 41-54.

[9] SANTAELLA, Lúcia. "O homem e as máquinas". In: *A arte no século XXI*; a humanização das tecnologias. Org. Diana Domingues. São Paulo: UNESP, 1997. pp. 33-44.

[10] *Folha de São Paulo*. Caderno Folha Ilustrada, 18 de julho de 2001. p. E-8.

[11] LEROY, Xavier. "Surrealismo". In: *Veredas*, ano 6, nº 68, agosto/2001. pg. 48

[12] "BBC explora o corpo humano". In: *Folha de São Paulo*. Folha Ciência, 18 de outubro 2001, p. A-11.

[13] SFEZ, Lucien. *La Santé Parfaite*; critique de une nouvelle utopie. Paris: Seuil, 1995.

[14] SANTOS, Boaventura de Souza. *Um discurso sobre as ciências*. Porto: Afrontamento, 1993.

[15] Ver RAMOS, Fernando. *Corpo, afeto, linguagem*; a questão do sentido hoje. Benilton Bezerra Jr. e Carlos Alberto Plastino (Orgs.). Rio de Janeiro: Rios Audaciosos, 2001. p. 151.

[16] LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*: ensaio de antropologia simétrica. Trad. Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.

[17] KEHL, Maria Rita. Orelha do livro "*Corpos de passagem*; ensaios sobre a subjetividade contemporânea" de Denise Bernuzzi de Sant'Anna. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

[18] SCHILDER, Paul. Apud FERGUSON, Harvie. Op cit., p. 01-29

[19] DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil platôs*; capitalismo e esquizofrenia. v. 3. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993. pp. 25-26.

[20] GIL, José. *A imagem-nua e as pequenas percepções*; estética e metafenomenologia. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d; Água, 1996.

[21] SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. *Corpos de passagem*; ensaios sobre a subjetividade contemporânea. São Paulo: Estação Liberdade, 2001. p. 90.

[22] THEVOZ, Michel. *Le corps peint*. Paris: Skira, 1984.

[23] ARDENNE. Paul. *L'image corps*; figures de l'humain dans l'art du 20e. siècle. Paris: Regard, 2001. p. 385.

[24] HARAWAY, Donna et alli. *Antropologia do ciborgue* – as vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 42.

[25] COSTA, Mário. *L'estetica della comunicazione*; cronologia e documenti. Salermo: Palladio, 1988.

Raimundo Nonato Gurgel Soares
UFRJ

Rayuela: utopia e realidade no espaço urbano

Num tempo no qual o espaço da virtualidade impõe-se como elemento constitutivo na formação da identidade do sujeito, a imagem associa-se à construção do real ou parece confundir-se com este. Mas, a qual realidade estamos nos referindo? A contemporaneidade parece cada vez mais propensa a construir o real a partir de múltiplos estágios espaciais. Estes, podem ser articulados de várias maneiras: através do olhar *voyeur* que transita na multidão, na relação corpo a corpo, na tela de cinema, no uso do controle remoto e num clic na tela do PC, por exemplo.

Na leitura que faz da *realidade imaginária contemporânea,*[1] Nelson Brissac Peixoto assegura não haver *mais diferença entre realidade e imagem*. Essa assertiva tem por base a figura do viajante que, em vez de percorrer espaços, vê imagens – pela janela, pelo espelho retrovisor, na tela de cinema. Como as imagens de *Rayuela*, de Júlio Cortázar, estas imagens (a)parecem sempre em movimento; o que possibilita a construção de um nível de realidade já que, ao moverem-se e cruzarem-se no espaço, elas – as imagens – propiciam uma relação.[2]

Relacionamos aqui a viagem realizada por este sujeito – que tudo vê enquadrado – com o roteiro de André Bueno em *Viagens pelo mundo desencantado.*[3] Neste ensaio, o autor lê vários textos de Cortázar e diz da viagem como ação que, ao buscar romper com o *movimento retilíneo e unilinear*, possibilita uma outra leitura do tempo e do espaço. Associando *a imaginação literária e o tema da viagem*, diz André:

> *Ao invés da viagem real, embora misturada com algum tipo de imaginário, temos agora muito mais a viagem imaginária, o deslocamento forte do desejo, da linguagem, dos movimentos utópicos, quase sempre a partir de um sujeito cindido, em crise, diante de uma realidade que se torna hostil.*[4]

Talvez seja o fato destes *deslocamentos* ocorrerem mais no plano imaginário, como sugere André Bueno, o que leva Nelson Brissac a dizer que não existe mais

diferença entre a imagem enquadrada no veículo e a que se vê na tela de cinema. Para o autor de *Cenários em Ruínas*, as imagens apresentadas por ambos os espaços – o veículo e o cinema – são auto-referenciais, na medida em que a imagem vista do veículo já foi veiculada na tela. Segundo ele, o contemporâneo olhar que lê estas imagens *é objetivante, muito mais distanciado.*

No texto de Cortázar, os *deslocamentos* do sujeito, seus *movimentos utópicos* pressupõem a crença numa espécie de ideal socialmente desejável que possui com o imaginário uma forte relação. Atrela-se este ideal ao anseio de rupturas; é contrário aos petrificados modelos existenciais e idealiza a produção de uma outra subjetividade através da construção de outras imagens.

Na cena contemporânea, procuramos ler o texto e seu contexto como espaços produtores do real e a partir dos quais se estabelece, como na escritura de Walter Benjamin, a relação entre ética e estética. Essa relação dialógica – entre texto e contexto – leva em conta a idéia de fragmentação (e não a busca de um sentido pleno), remetendo à noção de alegoria exposta por Benjamin e sugerida por Cortázar (Cap. 102): *Tudo se decompunha em fragmentos, que se fragmentavam por sua vez; nada conseguia captar por meio de uma noção definida.*[5]

A alegoria lida nos dramáticos cenários alemães de Walter Benjamin remete às noções de fragmentação, de diferença e à expressão da margem, opondo-se ao símbolo e sua representação da lei, da ordem. Deste modo, pode-se associar as proposições do sentido alegórico ao ideal utópico, já que ambos postulam a ruptura de uma determinada ordem de valores vigentes (a noção de alegoria benjaminiana é resgatada da cabala e de sua pluralidade interpretativa, sem resvalar para a questão da fé, mas para a elaboração de um método. Este método – antes circunscrito apenas ao espaço religioso, ao ser transplantado para o espaço da arte e da história, vê pelo retrovisor o passado sempre renovado, a tradição relida, rememorada).

O *lance* genial de Benjamin foi reler a tradição percebendo, no cenário industrial das primeiras décadas do século XX, os novos ritmos impostos ao corpo e ao pensamento – o que possibilitou uma outra percepção do sujeito. A partir desse cenário industrial e dos ritmos perceptivos dele oriundos, a lição benjaminiana adentra este novo milênio e seu cenário virtual ensinando-nos o quanto de histórico e social há na construção da percepção. Diz sua lição: se muda a percepção da comunidade, mudam-se as formas de produzir arte e cultura.[6]

Estas mudanças de percepção e das formas artísticas foram captadas por Julio Cortázar, ao construir *Rayuela* – este metafísico rio de letras – que corre na inquieta Paris e na *caliente* Buenos Aires dos anos 50/60 e que, segundo

Arrigucci, é lido como uma *espécie de filosofia* de toda a obra do autor argentino. As personagens do romance – Oliveira e a Maga, Traveler e Talita, Pola, Remorino, Gekrepten, os membros do Clube da Serpente – indagam e problematizam sobre vários temas e questões ligadas à arte, cultura, filosofia, ciência e religião, dentre outros. É através de associações entre esses diferentes campos do conhecimento que as personagens tentam compor as dimensões utópicas do espaço no qual transitam.

Desta forma, aquelas áreas do saber e da cultura são mediadas por uma outra destacada *personagem* do texto: a cidade. Ela é o espaço no qual brotam as indagações e os questionamentos acerca da utopia e da realidade que engendram o texto de Cortázar; o que possibilita lermos sua narrativa como inscrição do real e do espaço utópico, a partir dos quais o sujeito constrói sua identidade. Nesta construção identitária, a leitura do sujeito e do texto se dá através de um discurso no qual a interrogação predomina.

Encontraria a Maga? – Esta primeira frase de *Rayuela* parece ser o signo que aponta para o discurso narrativo de Cortázar: um discurso que mais indaga que responde, mais sugere que propõe e dialoga melhor com as idéias de falta que de plenitude. Apontando para o fato de que quanto mais próximo da indagação mais nos acercamos da ordem do humano, o narrador indaga nossa distância em relação à ordem divina: *Por que tão longe dos deuses? Talvez por perguntá-lo. ...O homem é um animal que pergunta. No dia em que soubermos verdadeiramente perguntar, haverá diálogo.*[7]

A indagação e o diálogo remetem a uma dimensão reflexiva que evidencia a perene necessidade humana de questionar-se. Como a Maga, as outras personagens parecem eternamente afeitas a dialógicos exercícios interrogativos e, de olho na perene leitura do espaço no qual desenvolvem suas *performances*, erigem e desconstrõem seus discursos, buscando a tecitura do real. Estes discursos (a)parecem associados a uma realidade construída a partir das ações móveis e mutantes que compõem o (con)texto. Dentre os elementos destas ações, a linguagem talvez seja o mais importante, já que por meio dela é criado e atualizado o real. Acerca disso, diz Etienne (cap. 99): *...a criação de ....uma linguagem... mostra irrefutavelmente a estrutura humana... A linguagem quer dizer residência numa realidade, vivência numa realidade.*[8]

É interessante observar que os próprios nomes das personagens alternam-se durante a narrativa, o que sugere a inserção delas numa realidade que não é dada de antemão. Assim, dependendo do contexto e seu discurso, Lúcia pode ser a Maga, Ossip é Gregorovius, Horácio é Oliveira... Como a Maga, a maioria

deles - munidos do sentimento utópico expresso na oposição aos valores contextuais – parece se recusar a *aceitar o aceitável.*[9] Como Oliveira, descobrem que a sua sina é procurar – *razão de todos os destruidores de bússolas*;[10] razão de todos os que acreditam na possibilidade de materialização de *um ideal considerado absolutamente bom* (como eram lindos os anos sessenta...).

Indagando, questionando, recusando o aceitável, as personagens de *Rayuela* habitam *um Paris fabuloso*. Seguem seu roteiro a partir da frase ouvida de um passante, lêem os signos e sinais da cidade, na tentativa de construir o real; embora a leitura destes signos e sinais não pressuponha uma crença religiosa, mas aponte para uma leitura cuja interpretação estabelece vínculos diretos com o intérprete, e não com símbolos que postulem uma verdade pétrea, linear..

O capítulo 2 de *Rayuela* expressa claramente a preocupação do narrador com a questão do real. Aqui, o estilo de vida das personagens evidencia a desordem que os rege, o caos portátil no qual se inserem. Neste *caos*, por exemplo, um bidê converte-se em arquivo de correspondência e a cama – desarrumada de muitos dias – transforma-se em palco de cerradas discussões lítero-afetivas. Diante desse cenário, ouçamos o narrador: *Eu depressa compreendera que não se podia apresentar a realidade à Maga em termos metódicos...*[11]

Para a Maga, a *desordem* e o *caos* pareciam compor uma outra ordem; como se ao sujeito necessitasse a percepção particular de sua inserção em meio às pessoas, idéias e objetos que o cercavam. A construção dessa outra ordem poderia, numa primeira instância, parecer absurda, até que daquilo surgisse algo coerente. Diferentemente de Horácio, a Maga carecia de poucas explicações. Ela sentia. Parecia bastar-se neste sentir. Pouco afeita aos meandros da reflexão, ela era contrária às leis do discurso cartesiano, às lições de Dona Moral e norteada por um saber de ordem sensorial: *não era na cabeça onde ela tinha o centro.*[12]

Mergulhado em questionamentos metafísicos e seguindo preceitos utópicos, Horácio põe no espaço urbano a ação e o sentido de sua renúncia como protesto, já que, para ele, o ato de agir parece associar-se a uma moral, *moral da ação.* No texto esta moral está relacionada à realidade da *classe média argentina*. Segundo Horácio, a ação dessa classe serviria *para tirar o corpo da realidade nacional e de qualquer outra e para julgar-se a salvo do vazio que a rodeava.*[13] Renunciando à *dialética da ação*, nossa personagem busca fugir do universo às vezes automatizado da classe média, no qual a *dúvida inteligente* cede espaço para *a esclerose*, *a definição*; para a cena repetitiva e previsível. Nesta cena Cortázar estetiza as *máquinas do conformismo* – responsáveis, em grande parte, pelo automatismo nosso de cada dia e pela nossas dificuldades em relação às leituras do devir.

Contrário ao que se estabelece a *prior*i, e em sintonia com a pulsação proposta pelas personagens de Cortázar, ouçamos o escritor cubano Severo Sarduy: *...nada na vida tem um sentido prévio... a missão do homem é precisamente dar sentido à vida, forçar o sentido: esse é o único sentido.*[14]

A história tem demonstrado ser a arte um dos espaços nos quais a construção desse sentido postula uma gama de possibilidades de inscrição do real. A própria noção de utopia pode ser lida como um *gênero literário, uma espécie de ficção política* cujo desejo de mutação afirma-se no plano imaginário. (Imperativo observar que o espírito utópico pode, por um processo de sublimação, gerar obras de arte que exprimem – de modo simbólico – o estado desejável a que ele aspirava mas que não conseguiu materializar).[15] Ao criar sua obra, o artista pode tentar iluminar o real ou mesmo criar uma outra noção de realidade, consciente de que a *verdadeira realidade* – sempre incompleta – consiste em algo que se produz a partir de nós (em sintonia com a alteridade).

O que Cortázar parece propor com seu jogo é a produção de uma realidade a partir de um saber com sabor, como queria Barthes, e não apenas da informação pura – o simples referente –, descartada da experiência sensorial. Isso evidencia-se na fala do narrador ao assumir que descreve e deseja o rio, enquanto nada a Maga – personagem que, frente às situações, decide-se, muitas vezes, *epidermicamente*. O real pode ser também saboreado na assertiva de Etienne, por exemplo, ao dizer que pinta com todo o corpo e ao contrapor-se à idéia do *Logos compreendido exclusivamente como verbo*. Esta contraposição aposta na crença de um real construído a partir de diferenças, da assimilação de pluralidades ou mesmo de uma circularidade que parece perpassar a existência de todas as coisas, criando sentidos inusitados, tecendo percepções múltiplas; tecitura essa que pressupõe o fim do raciocínio binário.

Estas noções de realidade – vivificadas por Maga e Etinne – sintonizam-se com as ambigüidades do projeto utópico da maioria das personagens. Esta sintonia que pode ser lida na interpretação que elas fazem do real levando em conta a alteridade, e não apenas ansiando uma espécie de *satisfação narcísica* que permeia pequenas sociedades fechadas – o que não se aplica ao Clube da Serpente. Neste sentido, imperativo seria *apreender a unidade em plena pluralidade, que a unidade fosse como o vértice de um turbilhão e não a sedimentação do mate, lavado e frio.*[16]

Esse princípio de *pluralidade* (e de circularidade, poderíamos acrescentar) possibilita múltiplos estados perceptivos e remete a várias leituras do universo; dentre elas, uma que o interpreta a partir da forma labiríntica. Em *Rayuela*, a

própria Paris, segundo o narrador, é lida como *labirinto onde as fórmulas pragmáticas* conduzem à perda. Com base nessa perspectiva borgeana, entendemos que *a realidade não é somente aparência, mas sentimento e também imaginação, e o mundo não é um caos, mas um labirinto, um cosmo que se oculta, e temos a tarefa de descobri-lo.*[17]

Para a consecução dessa descoberta, a múltipla leitura do contexto possibilita a inscrição do real. Às vezes, isso se dá de forma indireta como, por exemplo, quando o sujeito lê, no rosto da mulher amada, a rua de uma cidade. Noutras páginas, são luzes que brilham num olhar, remetendo a nuvens, a um viaduto ao anoitecer (cap.11). Às vezes, essa leitura é típica de quando uma mulher se transporta num homem – em sua pele, em seus cabelos, nos seus olhos – e assim atinge uma outra mulher (A Maga sentindo Pola em Horácio).

Outras vezes, a real tessitura do próprio espaço urbano é lida através do tapete desbotado (embora todos assumam viver *um grande amor às cegas* por ela – a cidade), que desbota ao rés do chão. Mesmo no pantanoso terreno dos afetos, descobre-se ser a leitura do espaço viável quando entramos no *Jogo*, *...atraindo-se e rejeitando-se, como é necessário quando não se quer que o amor termine em cromo ou em romance sem palavras. (...) nos beijamos como se tivéssemos a boca cheia de flores ou de peixes, de movimentos vivos, de fragrância obscura...*[18]

Não apenas no discurso amoroso, mas também no discurso estético, a busca de desvendar o labirinto, na tentativa de fundar o real, está presente no jogo vivido pelas personagens. Após discutirem a pintura no capítulo 9, o capítulo 10 e o 17, por exemplo, evidenciam a música, destacando a importância do *blues* e do *jazz*. A música compõe a trilha de *Rayuela*: tece a realidade e o ser. Isso nos remete novamente aos *Cenários em Ruínas* que, ao colocar sob o refletor a figura do estrangeiro, evidencia a descoberta de musicais elementos identitários incorporados pelo sujeito que viaja, emigra. Diz Nelson Brissac, como se dissesse das personagens de Cortázar: *Eles descobriram no blues, música dos desterrados americanos, daqueles que tiveram de partir, que perderam tudo, a expressão de sua própria deriva, do seu estranhamento.*[19]

Em *Rayuela*, a própria música é ouvida como personagem migrante: *...o jazz é... um pássaro... que imigra ou transmigra, salteador de barreiras, contrabandista, algo que corre, que se difunde...* (cap. 17). *Pássaro à deriva* sobre os espaços... *Salteador* cujo *estranhamento* desautomatiza, educa tímpanos... Essa *deriva* do *jazz* é também vivificada no *diabólico divórcio das formas e dos conteúdos*, às vezes lido por Etienne (cap. 16); o *estranhamento* jazístico pode expressar-se na forma como Gregorovius define Oliveira para a

Maga: sujeito *patologicamente sensível à imposição de tudo aquilo que o rodeia... Em resumo: ...despedaçado pela circunstância*" (cap. 17). Esse *despedaçamento* do sujeito pode expressar-se na voz do narrador. Ao relacionar o ser ao *jazz*, ele improvisa com o que de mais e de menos distingue o humano de sua criação musical:

> *...um homem é sempre mais do que um homem e sempre menos do que um homem, mais do que um homem por encerrar em si aquilo que o jazz faz sentir e até antecipa, e menos do que um homem em virtude de ter feito dessa liberdade um jogo estético ou moral, um tabuleiro de xadrez onde se reserva ser o bispo ou o cavalo, uma definição de liberdade que se ensina nas escolas...*[20]

Neste *jazz* e neste jogo, a epifania é lida como iluminação que ordena o caos aparente de cada dia. Da desordem transformada em texto – som ou imagem – gera-se, a partir de um olhar utópico, uma outra ordem. O espírito da utopia ajuda a olhar com mais acuidade e sutileza o contexto. Pode, por exemplo, buscar sentido numa tela de Mondrian que, mesmo aparentando não possuir ar, sugere outro modo de respirar. Essa sugestão nasce quando *a naturalidade e a realidade se tornam inimigas* (cap. 21), e o passado debate-se com a realidade presente. Na ciranda do tempo, o jogo da amarelinha diz da necessidade de *reinstalar-se no presente* e chover internamente para que sejam descartados os *olhos que olham sem ver.* Neste jogo faz-se bom uso do próprio silêncio e o humor torna-se ingrediente imprescindível, tipo quando *os fósforos começam a falhar, um após o outro*. É quando o real expõe sua cárie – sua precária noção de limite. Mas, qual chama que arde no tostado corpo feliz, a noção de limite é também mutante; movência que anuncia *outro fósforo, outra luz, outra cor*.

Muitas vezes, nenhum fósforo e nenhuma luz são usados pelo Clube da Serpente ao travar discussões acerca do real (cap. 28). A tecitura do que seja a realidade faz-se, às vezes, pouco luzidia, com traços miúdos de um cotidiano coletivo cuja oralidade detona as *dicotomias ocidentais*. No Clube, *os avisos debaixo da pele* comunicam o que o dicionário pode omitir. Exemplo: para o Clube, às vezes, a audição da chuva serve como trilha sonora... Nestes momentos, percebe-se

> *que o homem parece seguro somente quando se encontra em terrenos que não o tocam a fundo: quando se distrai, quando conquista, quando arma os seus mais diversos disfarces históricos à base do "ethos", quando delega o mistério central a "cura" de qualquer revelação.* [21]

Rayuela às vezes radicaliza ao eleger a revelação e os *movimentos utópicos*, dentre outros, como elementos representativos da noção de profundidade. Nossa provisória condição humana demonstra, principalmente ao fitarmos as imagens que nos cercam, que *plainar* na superfície, distrair-se e conquistar podem ser verbos de um outro jogo que, sem abrir mão da construção do real, o lê de outra forma.

Do lado de lá a discussão sobre o real envolve todo o Clube. Para o pragmático Ronald, *...o problema da realidade não se enfrenta com suspiros*. Gregorovius questiona. Ronald insiste no fato de não necessitar de qualquer palavra para sentir, e a isso chama de realidade. Oliveira concorda, mas lembra a eterna impossibilidade de captação da totalidade e da incomunicabilidade existente entre os seres, já que eles dispõem apenas dos sentidos e das palavras – elementos dos quais preferem desconfiar. Para ele, cada ponto de vista pessoal possibilita um ângulo de leitura diferente do real, e referindo-se a Ronald, diz: *...o seu egocentrismo barato não lhe dá qualquer realidade válida. Só lhe dá uma crença fundada no terror, uma necessidade de afirmar tudo que o rodeia...* [22]

Oliveira sabe que perante um momento de crise *a realidade precipita-se* e o sujeito renuncia à dialética. Criticando o absurdo de um mundo ordenado, ele diz que *a razão só serve para dissecar a realidade na calma, ou para analisar as suas futuras tormentas, nunca para resolver uma crise instantânea.*[23] Essa lógica parece apontar para a necessidade de, em alguns momentos, ser necessário descartar a dialética e os históricos valores herdados (a verdade e a bondade, por exemplo) a fim de alcançar outras instâncias do real. Ou, como sugere Gregorovius, talvez essa lógica seja *estranha e inexplicável* como os sonhos e as revelações, por exemplo. Mas tudo isso é tão imprevisível e mutante quanto o movimentado roteiro das pedras e das perdas no jogo... Mas tudo isso é tão dúbio e difícil quanto chegar com a pedrinha ao céu no jogo da amarelinha (cap. 36). Será por isso que precisamos inventar o Éden, colher brisa, escrever poemas, tecer utopias? Talvez seja por esse motivo que o moderno Oliveira anseie por *um bonde menos incômodo*, uma noção de centro, de unidade, ubiqüidade. Outras chaves e cifras. Ele sabe da necessidade de intuirmos o que constitui nosso real, *do ser ao verbo, não do verbo ao ser* (cap. 99).

Dessa forma poderemos expressar o desejo de anular a distância entre o que a ordem social é e o que deveria ser, caso fosse possível torná-la *satisfatória.*[24] A essa expressão do desejo chamam de utopia. Construindo leis e roteiros existenciais para a sociedade contra a qual se volta, a criação utópica oscila, segundo Benedito Nunes, *entre a compreensão reflexiva das possibilidades humanas ainda em suspenso e a negação imaginária do real que se desprendem.*[25] Mas, embora negue este *real*, a utopia revela, por outro lado, as *possibilidades objetivas* que ele contém. A partir disso, uma de suas principais funções consiste em estimular a imaginação criadora a fim de criar *um começo de modelagem* – projetar linguagens e ações futuras. Com base nesse estímulo imaginário, torna-se viável a invenção de possibilidades coletivas, jamais imóveis ou individuais, patrocinadoras de ações e relações entre os homens.

O exercício destas ações e relações humanas parece expressar seu significado no capítulo 56, no qual as duas personagens situam-se em territórios diferentes, entre o *limite* e a *passagem*. Talvez a distinção entre ambos – *limite* e *passagem* – esteja no exercício da voz (*mais sonora e vibrante*) oriunda da máscara, construção da *persona*. Ao ressaltar que o dionisíaco Oliveira mistura *as realidades e as recordações de um modo sumamente não-euclidiano*, diz Traveler: *Estar vivo parece sempre ser o preço de alguma coisa. E você não quer pagar nada. Nunca o quis. Uma espécie de pureza existencial. Ou César ou nada, esse tipo de definições radicais.* [26]

Tão radical quanto o poema rápido e certeiro do polêmico Paulo Leminski: *Para que cara feia?/ Na vida/ Ninguém paga meia.* [27]

NOTAS

1- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Cenários em Ruínas*. A realidade imaginária contemporânea. São Paulo: Brasiliense, 1987. P. 155.

2- Idem, p. 153.

3- BUENO, André. "Viagens pelo mundo desencantado" in *Terceira Margem*. Viagens e Outros Ensaios. Revista de Pós-Graduação em Letras da UFRJ. Ano IV/V - Nº 5-6, 1997-1998. P. 16.

[4] Idem, p. 16.

[5] CORTÁZAR, Julio. *O Jogo da Amarelinha*. Trad. Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970. (Col. Biblioteca do leitor moderno, vol. 124). P. 414.

[6] BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Obras escolhidas. Vol. I. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1993. P. 169.

[7] CORTÁZAR. Op. cit. p. 505.

[8] Idem, p. 400.

[9] Idem, p. 04.

[10] Idem, p. 05.

[11] Idem, p. 09.

[12] Idem, p. 21.

[13] Idem, p.14.

[14] JOSEF, Bella. *Diálogos Oblíquos*. 34 escritores falam de literatura latino americana. Entrevistas a Bella Jozef. 1ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1999. P. 117.

[15] BOUDON, Raymond. & BOURRICAUD, François. "Utopia" in *Dicionário Crítico de Sociologia*. Trad. Maria Letícia Guedes Alcoforado e Durval Ártico. São Paulo: Ed. Ática, 1993. P. 593.

[16] CORTÁZAR. op. cit. p. 72.

[17] BORGES, Jorge Luís. "Realidade" in *O Dicionário de Borges. O Borges oral, o Borges das declarações e das polêmicas*. Org. Carlos R. Stortini. Trad. Vera Mourão. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990. P. 179.

[18] CORTÁZAR. op. cit. p. 27.

[19] PEIXOTO. op. cit. p. 151.

[20] CORTÁZAR. op. cit. p. 64.

[21] Idem, p. 141.

[22] Idem, p. 143.

[23] Idem, p. 145.

[24] BOUDON. Op. cit. p. 598.

[25] NUNES, Benedito. "Das utopias" in *O Dorso do Tigre*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. (Col. Debates, 17). P. 31.

[26] CORTÁZAR. Op. Cit. P. 297.

[27] LEMINSKI, Paulo. *Caprichos e Relaxos*. São Paulo: Brasiliense, 1983. P. 131.

A
Carlos Fernando Santiago Rodrigues Marques
In memoriam

Enquanto vida houver e o olhar puder ver,
Meus versos viverão e te farão viver.

(Shakespeare, Son. XVIII)

Carlos Fernando Santiago Rodrigues Marques
UFRJ – USP

O dramático, o épico e a crítica de *Eles Não Usam Black-tie*

As únicas obras de arte verdadeiras são aquelas cujo conteúdo e forma se provam completamente idênticos.
Hegel em *A ciência da lógica*

A pureza em matéria de literatura não é necessariamente um valor positivo.
Rosenfeld em *O teatro épico*

Diversos estudiosos do teatro moderno têm verificado uma certa tendência em alguns dramaturgos do século XX em fazer uso de elementos épicos em suas peças teatrais, contrariando a tradição vigente no século anterior que procurava, através de regras e padrões estéticos cada vez mais rígidos, alcançar o drama "puro"; o ideal da "peça bem feita" ditava valores, tanto formais quanto de conteúdo, que norteavam a crítica contemporânea. Embora tal tendência já houvesse sido verificada na Europa desde, pelo menos, a virada do século com dramaturgos do porte de Ibsen, Chekov e Strindberg, no Brasil, podemos senti-la com mais intensidade na década de 60, que, segundo sugere Costa, teve seu início marcado pela encenação de *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, em 1958, no Teatro de Arena em São Paulo.

Como todo processo de transformação requer tempo e *expertize*, não é de se estranhar que a passagem do drama ao teatro épico no Brasil não tenha ocorrido de forma brusca. O relativo desconhecimento da obra de Brecht – um dos mais influentes ícones do teatro épico moderno –, por parte de Guarnieri e seus conterrâneos, contribuiu ainda mais para o lento e gradual desenvolvimento deste gênero em terras brasileiras. Na *prática*, a transição não foi das mais rápidas; a teoria, todavia, provou-se ainda mais lenta, verificando-se, assim, um grande mal-estar por parte dos críticos, cujos julgamentos e valores ainda se encontravam, como no passado, arraigados às convenções ditadas pela tradição da "peça bem feita."

Se, por um lado, a crítica subestimava a qualidade desta redescoberta forma de expressão teatral, e se, por outro, Guarnieri já começava a demonstrar indícios de mudanças nesta direção, o que poderia ter levado os críticos da época a aclamarem Eles não usam black-tie a ponto de Décio de Almeida Prado chegar a qualificar Guarnieri como "um jovem fenômeno do nosso jovem teatro"?

Iná Camargo Costa argumenta que uma recepção tão positiva só pôde ser obtida devido à peça permitir duas interpretações distintas e conflitantes: uma segundo o assunto tratado e outra de acordo com a forma escolhida pelo dramaturgo para expor esse mesmo assunto: apesar de o seu conteúdo ser épico, a sua estruturação é dramática. E foi justamente por ter reconhecido os aspectos dramáticos da peça que a crítica a aplaudiu.

Para que possamos distinguir melhor, na peça, os recursos caracteristicamente dramáticos daqueles inconfundivelmente épicos, optou-se, embora seja nítida a sua co-existência, por identificar e analisar primeiramente os elementos pertencentes ao primeiro gênero e, em seguida, os ao segundo. Visamos, também, remeter à reação da crítica contemporânea – representada pelos nossos dois críticos teatrais de maior destaque: Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi – tentando rastrear, sempre que possível, os fatores que a motivaram.

Quando escolheu a greve como assunto de sua peça, Guarnieri deu um importante passo em direção ao teatro épico; mas, ao confiar por demasiado no poder do diálogo (elemento vital do drama), Guarnieri confinou a peça ao barraco de Otávio e Romana, "barrando" a entrada do movimento grevista em cena. A escolha pelo barraco pode ser plausivelmente explicada, no entanto; o dramaturgo ainda não havia conseguido se desvencilhar de uma das premissas básicas do drama: a da unidade de lugar, que, de acordo com Marjorie Boulton (1960:13), em conjunto com a unidade de tempo, "não passa de convenções formais, ditadas, em parte, pelas necessidades reais do teatro." Somando-se a isso, a apresentação do conflito entre os membros de uma (ou seria melhor em uma?) família, Guarnieri manteve *Eles não usam black-tie* em uma esfera privada, prendendo-se, uma vez mais, às exigências dramáticas.

Para completar o contexto dramático, o autor não poderia deixar de dotar o enredo de um protagonista, ou seja, de um herói dramático. Ninguém melhor que Tião, o jovem íntegro e corajoso, que é forçado a enfrentar situações (a gravidez de Maria) que o levam a tomar decisões difíceis (de ir contra a "sua" classe) e a assumi-las, enfrentado as suas conseqüências. Apesar de o crítico alemão Peter Szondi jamais ter entrado em contato com a peça, sua descrição de herói dramático parece "cair-lhe como uma luva":

O homem entrava no drama principalmente como um ser humano, por assim dizer. A esfera do 'entre' parecia ser uma parte essencial do seu ser; liberdade e obrigação, vontade e decisão, os seus atributos mais importantes. O 'lugar'no qual alcançava realização dramática encontrava-se em um ato de decisão e auto-revelação. Ao decidir por se mostrar ao seu mundo contemporâneo, o homem transformava sua existência interna em uma presença dramática palpável. [grifos nossos]

Se levarmos em conta apenas a esfera privada e, assim, analisarmos Tião como um 'ser humano' isolado do meio em que vive (da esfera pública) e alheio, principalmente, aos princípios e aos códigos de ética nele vigentes, iremos constatar que ele agiu de forma honesta, sem jamais esconder suas decisões de ninguém e sem nunca se arrepender (nem mesmo Jesuíno consegue "corrompê-lo"); afinal, foi motivado por uma intenção deveras louvável: o seu futuro casamento e o nascimento de um filho.

O fato de Guarnieri haver delineado um herói dramático dá, de certa forma, fundamentos à seguinte afirmação de Décio de A. Prado:

Mas a perspectiva da peça é do filho: o drama é o seu, ele é quem deverá pronunciar-se perante a existência da greve. A sua posição, no fundo, não diverge muito da de qualquer rapaz de vinte anos chamado a decidir pela primeira vez entre as suas conveniências pessoais e certos apelos de outra natureza, menos egoístas e mais generosos.

Ao olharmos para a peça sob este prisma, ela verdadeiramente se apresenta como um drama: o drama de Tião e sua família. Assim sendo, a greve passa a existir em função do protagonista; ela se torna um simples elemento que servirá para que o momento de crise e de maior tensão dramática ocorra no terceiro ato (a série de acertos de contas de Tião com João, com Romana, com Otávio e, por fim, com Maria).

Seguindo esta mesma linha de raciocínio, Costa chama-nos a atenção para a função dramática da greve no primeiro ato: a de desmancha prazeres, a de anunciadora de maus presságios (vale lembrar que Tião não a aprova, e que ela é anunciada durante a sua festa de noivado). O ato termina, contudo, com boas notícias: o nascimento dos gêmeos da vizinha, estratégia que re-estabelece o clima de festa, garantindo, desta forma, um final dramático ao ato.

O terceiro e último ato, como já foi mencionado, também nos proporciona uma pesada carga dramática, visto que é nele que se encontra a série de acertos de contas citada. Já o segundo ato parece não se "encaixar" nesta seqüência dramática, o que despertou a insatisfação da crítica; Sábato Magaldi faz a seguinte observação:

A matéria não está, entretanto, bem distribuída, para que a tensão cresça de ato para ato. Depois da apresentação bem feita do primeiro, que acaba em festa, o segundo tem feitio intimista, em que as personagens procuram definir-se para si mesmas antes do desfecho.

A incompreensão do crítico dá-se devido a sua resistência aos elementos épicos presentes em *Eles não usam black-tie*. Mesmo estruturando-se em torno do diálogo – que é, em si, a matéria primordial do drama – o segundo ato perde um pouco de dramaticidade, por que, conforme Costa elucida,

A ação dramática é sempre resultado dos atos praticados pelos protagonistas enfrentando os seus antagonistas e o diálogo (...), para ser dramático, deve ser veículo de decisões. Por isso, não é qualquer conversa que pode ser considerada dramática.

Mesmo havendo diálogos no segundo ato, verifica-se a sua falta de dramaticidade; na realidade, o que ocorre é a desdramatização de um episódio. Para tanto, Guarnieri faz uso de uma técnica muito utilizada por Brecht: a do afastamento, cujo "efeito de alienação, afastamento ou 'desfamiliarização' procura (...) produzir aquele estado de admiração e estranhamento que, para os gregos, se afigurava como o início da investigação científica e do conhecimento". Em outras palavras, ao transferir a cena em que Tião culpa Otávio por tê-lo tirado da casa dos padrinhos e por tê-lo trazido de volta ao morro para a manhã do dia seguinte, e ao fazer com que Romana narre o acontecido a seu filho desmemoriado (devido ao porre tomado na noite da discussão), Guarnieri nos apresenta um Tião que não reconhece, que 'estranha' os seus atos, o que reduz drasticamente a carga dramática do episódio; o momento de crise não é apresentado, e sim narrado. A ausência de Otávio também contribui para a falta de dramaticidade da cena, uma vez que a presença de pai e filho juntos poderia trazer a discussão do dia anterior à tona mais uma vez.

A estratégia de afastamento também é empregada com sucesso no terceiro ato, mais precisamente no prestar de contas entre Tião e Otávio, diálogo que merece ser relembrado:

Tião: *Papai...*

Otávio: *Me desculpe, mas seu pai ainda não chegou. Ele deixou um recado comigo, mandou dizê pra você que ficou muito admirado, que se enganou. E pediu pra você tomá outro rumo, porque essa não é casa de fura-greve!*

Tião: *Eu vinha me despedir e dizer só uma coisa: não foi por covardia!*

Otávio: *Seu pai me falou sobre isso. Ele também procura acreditá que num foi por covardia. Ele acha que você até que teve peito. Furou a greve e disse pra todo mundo, não fez segredo. Não fez como o Jesuíno que furou a greve sabendo que tava errado. Ele acha, o seu pai, que você é ainda mais filho da mãe! Que você é um traidô dos seus companheiro e da sua classe, mas um traidô que pensa que tá certo! Não um traidô por covardia, um traidô por convicção!*

Tião: *Eu queria que o senhor desse um recado a meu pai...*

Otávio: *Vá dizendo.*

Tião: *Que o filho dele não é um "filho da mãe". Que o filho dele gosta de sua gente, mas que o filho dele tinha um problema e quis resolvê esse problema de maneira mais segura. Que o filho dele é um homem que quer bem!*

Otávio: *Seu pai vai ficá irritado com esse recado, mas eu digo. Seu pai tem outro recado pra você. Seu pai acha que a culpa de pensá desse jeito não é sua só. Seu pai acha que tem culpa...*

Tião: *Diga a meu pai que ele não tem culpa nenhuma.*

Otávio *(perdendo o controle): Se eu te tivesse educado mais firme, se te tivesse mostrado melhor o que é a vida, tu não pensaria em não ter confiança na tua gente...*

O eficaz uso da terceira pessoa, transfigurando Otávio em um "mensageiro," acaba por desdramatizar o diálogo, uma vez que um mensageiro é encarregado de levar mensagens apenas, e não de as receber. Assim sendo, o mensageiro/ Otávio deve manter-se frio, distante, sem expressar diretamente os seus sentimentos; logo, a alta carga de tensão dramática que um diálogo deste porte entre pai e filho – e não entre filho e mensageiro – exigiria é esvaziada: não há discussões, não há brigas, não há sequer diálogo propriamente dito, há somente a "narração" de mensagens. O único momento em que a cena aproxima-se do dramático é quando Otávio "perde o controle" e passa a usar a primeira pessoa, estabelecendo, desta forma, o diálogo direto entre pai e filho. Tião, no entanto, continua a falar na terceira pessoa: o elemento dramático perde, mais uma vez, espaço para o épico. Uma vez mais, a crítica é incapaz de reconhecer um dos maiores achados de Guarnieri, desqualificando-o como um "defeito de concepção" originado da falta de "maturidade" do jovem dramaturgo: "Como peça de teatro, *Eles não usam black-tie* tem essa inconfundível espontaneidade das primeiras obras da juventude. Por entre os seus defeitos de concepção e de fatura (certa moleza de construção, certas ingenuidades, certos preciosismos, como a cena em que pai e filho se defrontam no terceiro ato (...) o que sobreleva é a notação psicológica exata, viva, alerta, despida de literatura".

Apesar de a Épica se fazer sentir com maior força nos dois últimos atos, não podemos fechar os olhos para aqueles traços épicos que já haviam se tornado evidentes desde o início da trama. Ao escolher um assunto de interesse público – a greve – tratado por personagens da classe proletária, Guarnieri já se afastava dos padrões estéticos regidos pelo Drama, o qual deve tratar de assuntos de interesse da classe burguesa; Rosenfeld, parafraseando Diderot, delimita quem pode, assim como quem não pode, ser personagem de um Drama:

Quanto ao peuple, *não serve para a tragédia; criados, camponeses e, também, médicos, tabeliões, comerciantes são* personnages ridicules *por terem o mau hábito de trabalhar e por não possuírem, como especialistas, a cultura estética exigida. Um* honnête homme *não se dedica a uma profissão produtiva.*

Percebemos, pois, que, embora Guarnieri tenha limitado a peça à esfera privada, um assunto pertencente à esfera pública (a greve) se mantém sempre presente. Essa contradição forma/conteúdo só se tornou possível por que o dramaturgo delegou ao diálogo funções tanto dramáticas quanto épicas, sobrecarregando-o. É verdade que, ao optar por tal estratégia, Guarnieri não foi capaz de explorar todas as possibilidades que o assunto da greve poderia tê-lo proporcionado.

No primeiro ato, nota-se também o uso de um recurso que é épico em sua própria natureza: a paródia. Peter Szondi, ao explicar a auto-suficiência do Drama, afirma:

Que o Drama é absoluto pode ser expresso de uma forma distinta: o Drama é primário. Não é uma representação (secundária) de algo (primário); ele se apresenta, é ele mesmo. A sua ação, assim como cada um de seus versos, é 'original'; é obtida à medida que se desenvolve. No Drama, não há espaço para citação, assim como não há espaço para variação. Tal citação implicaria em o Drama estar se referindo ao que foi citado. Variação poria em cheque a qualidade do Drama de ser primário ('verdadeiro') e o apresentaria como secundário (enquanto variação de algo e enquanto uma dentre várias variações). Ademais, far-se-ia necessário pressupor a existência de alguém que houvesse 'citado' ou 'variado' do qual o Drama teria que depender.

Devido à sua auto-suficiência, portanto, o Drama jamais reconheceria a paródia, cuja existência em si é secundária, já que remete a um contexto pré-existente (primário).

O samba que Juvêncio compõe não passa de uma paródia da "Canção do Exílio," de Gonçalves Dias. Aqui, todo o sentimento de nacionalismo, de amor à pátria que a canção evoca associa-se à vida no morro, que se contrapõe àquela da cidade. É na favela que as pessoas são mais felizes, mais humanas, mais solidárias, "mais puras." Estaria Guarnieri intervindo na trama e nos dando, desde o início, indícios do seu posicionamento acerca da luta de classes em questão? Quando indagada da sua opinião sobre o samba, Maria responde a Tião: "Bonito!... E tu diz que não se ajeita no morro, me deixou triste!" Estaria o dramaturgo nos preparando desde já para o desfecho da peça?

Como é sabido, Maria abandona Tião no último ato, decidindo criar sozinha o seu filho, que, não por um acaso, se chamará Otávio - escolha que reflete muitos dos valores de Maria, que nunca pretendeu abandonar o morro e que, desde o início da peça, se mostra fiel às suas raízes. Sobre tal desfecho, Décio de A. Prado comenta:

Apenas no final intervém o autor, fazendo a noiva abandonar o operário que, traindo a greve, traíra os seus amigos e companheiros.

Talvez sem se dar conta, Décio acabou por nos chamar a atenção para mais um elemento épico presente em *Eles não usam black-tie*, uma vez que o Drama não admite interferências externas; o Drama existe por si só e não pressupõe a presença de um narrador, característica primeira da Épica.

Ainda comentando o final da peça, Décio observa que "algumas espectadoras protestaram contra semelhante desfecho em nome da psicologia feminina." Este tipo de reação por parte do público feminino deu-se mais provavelmente por motivos formais que "em nome da psicologia feminina." Como já havíamos apontado, Guarnieri escreveu um Drama de conteúdo épico. Assim como a crítica, os espectadores reconheceram a forma dramática da peça, criando, por isso, expectativas por um desfecho dramático; afinal, Tião era o herói dramático, que agiu, de forma íntegra, em nome de seu amor por Maria, não merecendo, conseqüentemente, castigo tão duro.

Não era esperado que Guarnieri desse um desfecho épico ao seu drama. É possível que o dramaturgo só tenha concebido tal final, por ter – mesmo que inconscientemente – uma visão épica da peça.

Interpretando-se a peça à luz da Épica, percebe-se um deslocamento no que diz respeito ao protagonista: Tião deixa de ser o herói dramático e passa, de certa forma, a ser o antagonista que age contra o movimento grevista e a massa proletária, agora vistos como protagonistas. Retirado de seu "mundinho" privado e egoísta (cuja existência, como citado acima, Décio de A. Prado acha perfeitamente justificável), Tião, assim como todas as suas decisões e atos, começa a ser visto inserido em seu contexto social. O personagem deixa, então, de ser portador de atitudes louváveis e heróicas, passando a ser encarado como um defensor do interesse pequeno burguês. Tião vira um traidor de "sua" classe, merecedor, por assim dizer, do castigo que lhe foi atribuído.

O desfecho, apesar de ter despertado a revolta do público feminino, nem chega a ser um encerramento dramático propriamente dito. Na verdade, poderíamos traçar um paralelo com o final dado a *Os Tecelões* por Gerhard Hauptmann, o qual gerou a seguinte análise de Rosenfeld:

> *É desnecessário dizer que a peça de Hauptmann não tem propriamente um fim, exigência fundamental do drama clássico; nem poderia tê-lo porque sua pretensão não é apresentar um microcosmo cênico autônomo que, como tal, tem princípio e fim no palco. Sua pretensão é apresentar uma 'fatia' da realidade; não uma pequena totalidade em si, mas uma parcela 'real' de uma realidade parcelada.*

Ao encerrar *Eles não usam black-tie*, Guarnieri deixou uma série de perguntas sem respostas: Será que a greve atingiu seus objetivos? Será que

Tião realmente conseguiu a promoção almejada? Será que Tião se arrependeu e retornou à favela? A realidade nos foi mostrada parcialmente apenas. O real desfecho Guarnieri deixou a critério da imaginação do seu público.

Para finalizar, gostaríamos de ressaltar como a ideologia da crítica pode – e, de fato, o faz – nortear toda a interpretação de uma peça, delegando-lhe defeitos que, encarados de acordo com valores estéticos e ideológicos distintos, podem ser julgados como algumas de suas características mais brilhantes. A seguir, apresentamos dois pontos de vista conflitantes que ao serem aplicados à interpretação de *Eles não usam black-tie* podem levar-nos a conclusões das mais diversas – já que apresentam pontos de partida divergentes, tornados evidentes devido aos estudiosos discordarem em uma questão fundamental: a função da arte na sociedade.

Décio de Almeida Prado ao analisar a peça concluiu: "O seu ponto de partida são os homens: através deles é que entrevemos outros antagonismos, que são apresentados sempre como conflitos vitais, de ação, não como critica de diretrizes teóricas." Seu veredicto, que ignora o reflexo de fatores de ordem social na trama, só vem a confirmar a sua interpretação de *Eles não usam black-tie* enquanto um drama.

Já Piscator defende que "o homem encenado no palco é significativo devido a sua função social. Não é a sua relação consigo mesmo, nem sua relação com Deus, mas a sua relação com a sociedade que é central". Seu argumento leva-nos a concluir que, no caso de *Eles não usam black-tie*, a situação social que a greve gera é que se faz central, sendo os personagens apresentados em sua função. A Épica se sobrepõe, portanto, à Dramática.

Eles não usam black-tie só nos permite expressar pontos de vista tão antagônicos por se tratar de uma peça de constituição híbrida: sua forma não corresponde ao seu conteúdo. Guarnieri quis, e conseguiu, inovar o repertório do teatro nacional; sua única falta (involuntária) foi não estar esteticamente à altura de seu momento histórico. Sendo precursora do teatro épico no Brasil, *Eles não usam black-tie* tem seu valor histórico garantido. O julgamento de seu valor estético, contudo, gostaríamos de deixar a critério do leitor, o qual, levando em consideração suas próprias convicções, poderá dar razão tanto a Hegel quanto a Rosenfeld.

NOTAS

[1] Cf., por exemplo, SZONDI, Peter. *Theory of the Modern Drama*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987; ROSENFELD, Anatol. *Teatro moderno*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1997; ROSENFELD, A. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2000; ou ainda,

COSTA, Iná Camargo. *Sinta o Drama*. Petrópolis: Vozes, 1998. Para a conceituação teórica dos termos 'drama' e 'teatro épico' conforme empregados no presente trabalho, recorrer a esses mesmos autores.

[2] Costa, op. cit., p. 183.

[3] Redescoberta porque, como se sabe, os dramaturgos da antiguidade clássica já faziam uso de elementos épicos em suas tragédias. Não é preciso, contudo, retroceder tanto para se verificar características épicas em peças 'dramáticas'; basta analisarmos, por exemplo, as peças históricas de ninguém menos que Shakespeare para encontrarmos tal tendência.

[4] MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1962; p. 132.

[5] COSTA, Iná C. "A crise do Drama em *Eles não usam black-tie*: uma questão de classe" in *Discurso* no. 20. São Paulo: USP, 1993; p. 147.

[6] O livro *A Anatomia do Drama*, de Marjorie Boulton, é um exemplo significativo de como a crítica em geral – e não somente a brasileira – não foi capaz de acompanhar o desenvolvimento formal e de conteúdo do teatro moderno. Este livro, que, na realidade, não passa de um manual para a análise de "peças bem feitas," foi publicado – e altamente elogiado pela crítica nacional e internacional – em nada menos que 1960 (BOULTON, M. *The Anatomy of Drama*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1960).

[7] Idem., ibidem., p. 13, grifos nossos. Esta, assim como todas as outras citações feitas de originais em inglês, é de nossa própria autoria.

[8] Para uma discussão mais detalhada da função e das limitações das esferas privada e pública em uma peça, cf. Costa. *Sinta o drama*. Op. cit., pp. 67-74.

[9] Szondi, op. cit., p. 7.

[10] PRADO, Décio de Almeida. *Teatro em progresso*. São Paulo, Martins; p. 133.

[11] COSTA, Iná C. *Teatro épico no Brasil: De força produtiva a artigo de consumo*. Tese de doutorado apresentada à FFLCH-USP. São Paulo: USP; p. 12.

[12] Magaldi, op. cit., p. 231.

[13] Costa. *Sinta o drama*. Op. cit., p. 57.

[14] Rosenfeld. *Teatro moderno*. Op. cit., p. 152.

[15] GUARNIERI, Gianfrancesco. *Eles não usam black-tie*. 6ª ed. São Paulo: Civilização Brasileira, 1990; pp. 108-9.

[16] Prado, op. cit., p. 134.

[17] Rosenfeld. *Teatro moderno*. Op. cit., pp. 136-7.

[18] Cf. Costa, "A crise do Drama em *Eles não usam black-tie*", op. cit., p. 153.

[19] Szondi, op. cit., p. 9.

[20] Prado, op. cit., p. 134.

[21] Anatol Rosenfeld claramente distingue a estruturação desses dois gêneros: "Daí a necessidade de rigoroso encadeamento causal: o mecanismo dramático move-se sozinho, sem a presença do autor. Já na obra épica, o narrador, dono da estória, tem o *direito de intervir* (...)."(Rosenfeld. *Teatro moderno*, op. cit., p. 136, grifos nossos).

[22] Prado, op. cit., p. 134.

[23] Cf. Costa, "A crise do Drama em *Eles não usam black-tie*", op. cit., p. 151.

[24] Parece-nos questionável afirmar que Tião verdadeiramente faz parte da classe de seu pai e sua família. Tendo sido criado na cidade por seus padrinhos (burgueses), o personagem fielmente acredita em uma série de valores que não pertencem ao proletariado. Será que não estaríamos presenciando, na verdade, um comportamento remanescente da experiência colonial brasileira?

Roberto Schwarz argumenta que "a colonização produziu, com base no monopólio de terra, três estratos de população: o latifundiário, o escravo e 'o homem livre', na verdade dependente." A esses três estratos, correspondem, na atualidade, três outros: o do proprietário, o do proletariado e o do "favorecido;" sendo este último constituído por aqueles cujo "acesso à vida social e a seus bens depende materialmente do *favor*, indireto ou direto, de um grande." (SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. 5a ed. São Paulo: Duas Cidades, 2000; p. 16)

Não residiria, nesta constatação de Schwarz, a chave para o comportamento de Tião? Não se provaria mais sensato afirmarmos que Tião agiu de forma contrária ao interesse da classe em que se encontrava inserido?

[25] Rosenfeld. Teatro moderno. Op. cit., p. 142.

[26] Prado, op. cit., p. 134.

[27] Apud Szondi, op. cit., p. 67.

[28] Cf. Costa. Teatro épico no Brasil. Op. cit., p. 18.

NORMAS PARA PUBLICAÇÃO DE TRABALHOS

1 - Da seleção: o Conselho Editorial envia cada trabalho para dois consultores "ad hoc", que o examinam e lhe atribuem conceitos. Apenas 15 trabalhos serão incluídos em cada número, usando-se o critério de classificação (daqueles cuja média de conceitos for a maior).

2 - Do Formato dos artigos:

2.1- 10 a 15 laudas em papel A-4, digitadas em Word 6.0, espaço entre linhas 1,5; corpo 12 (total máximo de caracteres incluindo as notas: 31.000). Para facilitar a editoração, não inserir números nas páginas.

2.2- Referências bibliográficas:

- Não serão incluídas bibliografias (as referências bibliográficas são obrigatórias e devem vir em forma de notas de fim).
- Notas no fim do artigo – deverão conter as referências bibliográficas completas de acordo com a ABNT.

• As citações devem ser diferenciadas por um recuo de 1 cm à esquerda.

2.3 - A página deve estar configurada da seguinte maneira:

• margens superior e inferior: 3,0 cm; margens esquerda e direita: 2,0 cm;

• margem do cabeçalho (cf. o comando "configurar página" do Word 6): 2 cm

• margem do rodapé: 1,5 cm

3 - Do Material entregue para seleção:

Entregar uma cópia em disquete e três cópias impressas, sendo uma cópia com título do trabalho, nome do autor, endereço, telefone e instituição de origem e duas cópias sem qualquer identificação do autor. O material entregue não será devolvido.

Toda solicitação de compra de exemplares e envio de texto para a publicação em *Terceira Margem*, bem como qualquer pedido de informação sobre a revista (tema, prazo para entrega de trabalhos etc.) deve ser encaminhado para:

Wilma Garrido

Banco de Teses - Pós-Graduação da Faculdade de Letras - UFRJ

Cidade Universitária - Ilha do Fundão - Rio de Janeiro - RJ - CEP: 21.941-590

Tel. (021) 2598-3245 ou 2598-3236 - Fax: (021) 2280-3141

Correios eletrônicos: wilma@letras.ufrj.br • tmargem@letras.ufrj.br

Página na Rede: http://www.sr2.ufrj.br/~webflpos/terceiramargem/index.htm